3 1761 06994030 2

Strecker, Reinhard
Der ästhetische Genuss
auf Grund der ästhetischen
Apperzeption

BH
39
S87

Der ästhetische Genuß

auf Grund

der ästhetischen Apperzeption.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der hohen philosophischen Fakultät der Universität Gießen

vorgelegt von

Reinhard Strecker.

APR 28 1920

Hof- und Universitäts-Druckerei (O. Kindt) Gießen.

Der ästhetische Genuß

auf Grund

der ästhetischen Apperzeption.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der hohen philosophischen Fakultät der Universität Gießen

vorgelegt von

Reinhard Strecker.

BH
39
S87

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/dersthetischeg00stre

Dem Andenken
meiner verſtorbenen Schweſter Marie.

Du tauſchteſt mit des Ballſtors Lieblichkeit
Das Sterbekleid
Das blaue Auge, das ſo viel verſprach,
Das kluge brach.
Zum letzten Mal geſchmückt mit Blumen war
Dein blondes Haar.
In ſeiner ſchaudervollſten Kälte ſah
Den Tod ich nah.
Seit jener Stunde iſt ein Ernſt in mir,
Den dank' ich Dir.
Dir lege ich die erſte Frucht auf's Grab,
Die er mir gab.

Inhaltsübersicht.

1. Ästhetische Anschauung und ästhetisches Interesse 1
2. Die sinnlich angenehme Form 7
3. Die ästhetische Apperzeption 12
4. Das ästhetische Spiel 18
5. Verhältnisvorstellungen 23
6. Die ästhetische Illusion 28
7. Der menschlich-bedeutungsvolle Gehalt 35
8. Künstleransichten 43
9. Historische Anmerkungen 48
10. Von der Anwendung der ästhetischen Norm 54
11. Subjektivität 60
12. Erneute Betrachtung der Form 66
13. Ästhetik des Häßlichen 74
14. Ästhetik und Ethik 81

I.

Ästhetische Anschauung und ästhetisches Interesse.

Die Frage nach dem Wesen des ästhetischen Genusses ist verknüpft mit der nach dem Wesen der ästhetischen Anschauung.

Unterhalb der Anschauung liegen die Stufen der Empfindung und der Wahrnehmung, über ihr die des Begriffs. Daß weder auf jenen noch auf dieser der ästhetische Genuß wesentlich beruhe, muß hier als bekannt und allgemein angenommen vorausgesetzt werden. Näher einzugehen ist dagegen auf die Frage, ob es eine besondere ästhetische Anschauung gebe, und wie sich dieselbe von andern Anschauungen unterscheiden lasse.

Von der Wahrnehmung ist die Anschauung dadurch verschieden, daß sie nicht blos sieht, was sich momentan der sinnlichen Perzeption bietet, sondern daß sie das Objekt zu andern Objekten in Beziehung setzt, wobei es gleichgültig ist, ob diese nun äußerlich neben dem ursprünglich Wahrgenommenen oder nur in mehr oder minder klarer Vorstellung des Anschauenden existieren. Natürlich können auch die Teile eines Gegenstandes untereinander in Beziehung gesetzt werden, was aber insofern kein andrer Fall ist, als nichts hindert, jeden Teil seinerseits wieder als besonderes Objekt der Anschauung aufzufassen.

Die Verschiedenheit der Anschauungsweisen nun beruht auf der Verschiedenheit dieser Beziehungen, die wir ihren Inhalt nennen. So können wir dieselbe Landschaft verschieden anschauen, je nachdem wir sie zu geologischen oder historischen oder ökonomischen Vorstellungen in Beziehung setzen. Ob wir dabei diese

oder jene Bezogenheit wählen, ist Sache des Willens, und dieser wird seine Richtung dahin nehmen, wo für ihn im Augenblick der Hauptwert des Gegenstandes liegt. Mit andern Worten: Die Besonderheit der Anschauung ist im einzelnen Falle durch die Besonderheit des vorwiegenden Interesses bedingt.

Wenn die ästhetische Anschauung also mit Recht als eine besondere Art von Anschauung gelten soll, wie sie bisher zu gelten pflegte, so müßte sich einerseits die Vorstellung oder Vorstellungsgruppe aufzeigen lassen, auf die bezogen sie einen eigenartigen Inhalt empfangen könnte, und andrerseits wäre das besondere Interesse zu ermitteln, das uns zu einer solchen Beziehung zu veranlassen vermöchte.

Denken wir wieder an das Beispiel einer Landschaft. Der Geschichtsforscher als solcher setzt sie etwa zu den ihm bekannten Vorgängen einer Schlacht oder zu den Charaktereigentümlichkeiten einer dort aufgewachsenen historischen Persönlichkeit in Beziehung. Dem Landmann drängen sich Beobachtungen über die Beschaffenheit des Bodens, über die Art seiner Bebauung u. dergl. auf. Der Arzt als solcher wird das Klima, der Geologe die Formationen, der Kaufmann Bevölkerung und Verkehrsgelegenheit in Betracht ziehen u. s. f. Was betont nun derjenige, der die Landschaft ästhetisch anschaut, etwa ein Künstler, der sie zu malen beabsichtigt? Anerkanntermaßen das, was man im allgemeinen als die Stimmung zu bezeichnen pflegt.

Ein Vergleich dieser verschiedenen Verhaltungsweisen erlaubt uns, glaube ich, die eine Unterscheidung sofort: Alle jene nicht ästhetischen Anschauungen prüfen die Landschaft auf ihren Wert für die Erkenntnis oder für die praktische Ausnutzung. Die Beachtung einer Stimmung aber, die in ihr liegt, kann weder in der einen noch in der andern Richtung von Bedeutung sein.

Eine Zergliederung der mannigfach ineinanderspielenden Reihen von praktischen oder theoretischen Interessen zu versuchen ist hier nicht der Ort. Es sei nur daran erinnert, daß es eine bestimmte Grenze zwischen ihnen nicht giebt. Ist doch selbst das wissenschaftliche Denken letzten Endes auch wieder ein Wollen,

insoweit es an einem, wenn auch noch so fernen, Punkte einmal in's praktische Leben mündet. In ihm leitet die Schwungkraft des weite Zusammenhänge überblickenden Vorstellens den Willen über die toten Punkte hinweg, in denen ein direkter Reiz zur Thätigkeit sonst nicht mehr vorläge. Wir begnügen uns, von Interessen des Verstandes oder des Willens zu reden und festzustellen, daß beide im ästhetischen Genuß nicht das Wesentliche sind. Ebenfalls gleichgültig ist uns in diesem Zusammenhang die Frage nach dem egoistischen oder altruistischen Gehalt derselben, da dieser ein Interesse wohl zu einem ethischen, nie jedoch zu einem eigenartigen ästhetischen machen würde.

Hier wäre nun die Möglichkeit offen, von der Lust, die sich mit der Befriedigung jener Interessen selbst verbindet, diejenige zu trennen, die aus der bloßen Vorstellung einer solchen Befriedigung entspringt. Man könnte z. B. sagen, daß der Tod für's Vaterland eine sittliche That, die Vorstellung desselben ein ästhetischer Genuß sei. Von einer besonderen ästhetischen Anschauung zu sprechen hätten wir dann aber keinen Grund mehr, weil ja kein für dieselbe eigenartiger Inhalt vorläge. Diese ästhetische Freude, wenn wir sie überhaupt so nennen wollten, etwa am Anblick eines fruchtbaren Ackers würde sich von der des Landwirts höchstens durch die verschiedene Intensität, und zwar nicht zu ihrem Vorteil unterscheiden, von der des glücklichen Besitzers dagegen noch durch ihre Freiheit von egoistischen Interessen, was ihr, wie gesagt, allenfalls einen ethischen, aber keinen sonstwie besonderen Charakter verliehe.

Noch hat ja freilich keiner auf diesem Wege allein nach dem Wesen des ästhetischen Genusses gesucht. Doch zusammen mit einem andern wird er uns von Fechner[1]) gewiesen. Der ästhetische Genuß soll sich nach ihm als Resultat vieler zusammenwirkender Faktoren ergeben, die ihrerseits wieder in zwei Hauptfaktoren enthalten sind, in einem direkten, d. h. in der unmittelbaren sinnlich angenehmen Wirkung des Objekts, und in einem

[1]) Fechner, Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1876.

indirekten, d. h. in den an das Objekt anknüpfenden Vorstellungen, Assoziationen. Dies letztere ist wohl, was wir eben als vorgestellte Befriedigung aller möglichen Interessen bezeichneten. So finden wir nach Fechner eine Apfelsine schön einerseits wegen ihrer Form und Farbe, andrerseits wegen der durch ihren Anblick ausgelösten Vorstellungen von ihrem süßen Geschmack, ihrer sonnigen Heimat u. dergl.

Es soll nicht geleugnet werden, daß dieser „indirekte Faktor" unter Umständen eine sehr bedeutende Rolle spielen könne [1]). Das Wesen der ästhetischen Anschauung aber ist mit ihm nicht erfaßt. Das zeigt u. a. auch die Konsequenz, die Fechner daraus für die Landschaft zieht. Er meint, diese könne nur dann ästhetisch wirken, wenn sie irgendwo die Spuren menschlicher Thätigkeit aufweise, denn nur dann könne sie Anlaß zu angenehmen Assoziationen geben. Der Anblick der von menschlicher Arbeit geordneten Natur ergäbe danach den reichsten ästhetischen Genuß. Von gemalten Landschaften widersprechen diesem Prinzip die allermeisten. Auch auf die Dichter können wir uns berufen, die grade in der Natureinsamkeit eine besondre Schönheit zu rühmen finden. Wir berufen uns endlich auf die Erfahrung aller, die etwa einmal den Anblick einer weltentlegenen Gebirgsschlucht oder ähnliches bewundert haben. Ich glaube, das Gegenteil wird Zustimmung finden, daß die von keines Menschen Fuß berührte Landschaft der wohlbeackerten und bebauten an Stimmungsgehalt weit überlegen sein kann.

Müssen wir somit diesen indirekten Faktor als nicht wesentliches Merkmal bezeichnen, so würde nur der „direkte" noch einer Prüfung benötigen, welche später folgen soll [2]).

Ähnlich wie Fechner glaubt Volkelt [3]) neuerdings für den ästhetischen Genuß einen einheitlichen Ursprung nicht mehr annehmen zu dürfen; es könne derselbe ja aus mehreren Quellen, deren eine die andere ergänze, nachträglich erst zu einer Einheit

[1]) s. u. § 12 Schluß.

[2]) Vgl. §§ 2 und 12.

[3]) Ztschr. für Philos. 117, 2, S. 161 ff.

zusammengeflossen sein. Geben wir diese Möglichkeit zu, so müßte doch auch für eine so entstandene Einheit sich schließlich die differentia specifica aufzeigen lassen, durch die sie eben andern Genüssen gegenüber als ein Ganzes sich erwiese. Selbst dieses Zugeständnis aber glauben wir nicht nötig zu haben, wenn wir die von Volkelt genannten Quellen genauer in's Auge fassen.

Einmal wird als solche bezeichnet die Entlastung von Selbsterhaltungssorgen und Werkeltagsplackereien. Nun ist ja gewiß richtig, daß wir im Zustande des ästhetischen Genießens nicht mehr als durch praktisch egoistische Interessen gebundene Individuen einer fremden außer uns selbständigen Wirklichkeit gegenüber stehen. Aber mir scheint eine solche Selbstbefreiung mit ihrer erlösenden Wirkung sich nicht nur auf den ästhetischen Genuß zu beschränken und also auch nicht ihm wesentlich zu sein. Wird doch schon Sport und Spiel ähnlicher wohlthuender Wirkung halber gepriesen und erst recht ist diese Freiheit erforderlich zu jeder höheren menschlichen Bethätigung, so zum sittlichen Handeln wie zum objektiven Denken. Daher will mir dieselbe auch im Hinblick auf den ästhetischen Genuß nur mehr wie eine conditio sine qua non seines Zustandekommens erscheinen, die aber über seine besondere Eigenart noch keinen Aufschluß zu bieten vermag.

In analoger Weise möchte ich eine andere von Volkelt genannte Quelle auffassen, nämlich das „in Beziehungsetzen der Teile eines Kunstwerks". Gewiß bereitet es ein nicht zu unterschätzendes Vergnügen, die feinen Zusammenhänge aufzuspüren, durch die ein Künstler sein Werk zur Einheit gebunden hat. Aber ist dieses Vergnügen nicht zunächst dem mit jeder erfolgreichen Denkthätigkeit verbundenen verwandt? Und ferner meine ich, kommt doch der ästhetische Genuß nicht völlig zu stande, während wir einem Kunstwerke gegenüber noch darüber nachzudenken haben, in welchen Beziehungen seine Teile zu einander stehen sondern erst nachdem wir uns darüber klar geworden sind, und zwar so klar, daß uns diese Beziehungen nur noch als etwas ganz Selbstverständliches, einfach Notwendiges erscheinen. Dann, und nur dann erst kann die Anschauung des Kunstwerks (oder

auch die des ästhetisch betrachteten Naturgegenstandes) restlos in Stimmung aufgehen, kann die letztere sich ungehemmt ausleben.

Außer auf diese beiden Quellen weist Volkelt auf die beseelende Anschauung und den menschlich bedeutungsvollen Gehalt des Kunstwerkes hin. Auf dies beides wird uns der Gang der Untersuchung noch zurückführen [1]).

[1]) Vgl. §§ 3, 4, 7 und 10.

2.

Die sinnlich angenehme Form.

Die beiden Sinne, welche für die Ästhetik fast ausschließlich in Betracht kommen, und von denen sich sagen läßt, daß sie dem geistigen Leben des Menschen am nächsten stehen, sind Gesicht und Gehör. Untersuchungen über die Art und Weise, wie sie von den Objekten angenehm oder unangenehm affiziert werden, haben von jeher in der Ästhetik einen breiten Raum eingenommen und nicht mit Unrecht. Eine Erinnerung an die Musik genügt, um die Bedeutung der auf das Sinneswerkzeug direkt einwirkenden Formen deutlich hervortreten zu lassen. Analoge Gesetze gelten für den Gesichtssinn. Wir sehen mit R. Vischer die sinnlich angenehme Wirkung von Formen überhaupt darin, daß sie eine bequeme Combination von Nervenschwingungen auslösen [1]). Wir möchten auch die von Wundt daselbst zitierten Worte wiederholen, daß gewisse Formen uns besonders wohlgefällig sind, weil sie dem Bau unseres Auges am besten entsprechen. So wird z. B. in unser von einem Mittelpunkt aus nach allen Seiten hin gleichmäßig an Deutlichkeit verlierendes Gesichtsfeld sich am leichtesten der Kreis und nächst ihm symmetrische Figuren einfügen. Unregelmäßige Formen stören (nach Wundt) wie eine getäuschte Erwartung. Man wird jedenfalls das bekannte Beharrungsgesetz auf die Thätigkeit der Nerven

[1]) R. Vischer, Das optische Formgefühl. Leipzig 1873. S. 5 f.

insofern anwenden dürfen, als man in dieser Thätigkeit auch die Tendenz wahrnehmen kann, in einer einmal angeregten Richtung sich weiterhin zu bewegen [1]). Haben wir z. B. ein Geräusch, etwa den Pendelschlag einer Uhr in gleichmäßigen Zwischenräumen wiederholt vernommen, so wird ein plötzliches Ausbleiben desselben uns störend auffallen. Eine andre sehr einfache Beobachtung ist es, daß eine Anzahl von Punkten einen angenehmeren Eindruck auf uns macht, wenn dieselben irgendwie symmetrisch, d. h. bequem übersichtlich geordnet, als wenn sie in regelloser Verwirrtheit gegeben sind. Daß der menschliche Spieltrieb dazu kommt, sich solche wohlgefälligen Formen selbst herzustellen, ist unschwer zu begreifen.

Immer wird auch der Künstler vor den übrigen Menschen sich durch eine besondere Empfindsamkeit der Sinne auszeichnen. Dem musikalischen Gehör entspricht das feinfühlige Auge. Dieses ist es z. B., welches Max Klinger veranlaßt, seine plastischen Figuren in Steinblöcke (etwa in ein altes Säulenkapitäl oder dgl.) hineinzumeißeln, lediglich weil ihn deren elegante Form oder köstliche Farbe zur Bearbeitung lockt.

Äußerst lehrreiche Bemerkungen in dieser Hinsicht verdanken wir Adolf Hildebrand [2]). Ein System von Formgesetzen will der Künstler uns nicht zu geben versuchen, weil er einsieht: „daß alle sog. Proportionslehren, welche man für die Kunst aufgestellt hat, von vorneherein einem Mißverständnisse entsprungen sind. Die notwendigen Proportionen müssen aus der Gesamtheit des Kunstwerks stets neu geschaffen werden und neu resultieren. Nicht aber darf die Gesamtheit die Addition von feststehenden Einzelproportionen sein [3])". Worauf es ankommt, ist, daß ein einheitlicher räumlicher Eindruck geschaffen wird, „welcher beim Beschauer ohne Rest in Vorstellungswerte aufgeht [4])". So wird das

[1]) Vgl. auch Lipps Raumästhetik S. 288 f.

[2]) Ad. Hildebrand, das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893.

[3]) a. a. O. S. 31.

[4]) a. a. O. S. 27.

Ringen der Malerei nach der richtigen Perspektive verständlich. Alle die Linien, welche uns zu einer Bewegung in die Tiefe hinein auffordern, müssen zu einem Ziele führen. „Wie weit der Künstler fähig ist, jeden Einzelwert als Verhältniswert zu diesem allgemeinen Tiefenwert darzustellen, bedingt die Harmonie der Bildwirkung. Seine Schöpfung erhält dadurch erst einen einheitlichen Maßstab. Je klarer dieser fühlbar wird, desto einheitlicher und wohlthuender der Eindruck. Diese Einheit ist das eigentliche Formproblem der Kunst und wie weit das Kunstwerk diese Einheit erreicht, danach bestimmt sich sein Wert[1])". Es ist eine „geheimnisvolle Wohlthat" die wir vom Kunstwerk empfangen. Entsprechend wird die erfreuende Wirkung der Architektur darin gesehen, daß „an Stelle der Orientierungsarbeit, welche wir der Natur gegenüber vollziehen, ein Raum derart gegliedert wird, daß wir durch den Eindruck auf das Auge dieser Arbeit enthoben sind". Es klingt das sehr deutlich an die Bemerkungen an, welche Schumann zur „Analyse der Gesichtswahrnehmungen[2])" macht. Wie das Skelett einen Organismus, so soll ein Gerüst von senkrechten und wagerechten Richtungen dem Kunstwerk die Lebensfähigkeit geben.

Die uns auf solche Art erwiesene Wohlthat beruht darauf, daß die vom Kunstwerk unsern Sinnen aufgenötigte Thätigkeit eine ihrer Natur gemäße ist. „Bringen wir z. B. in der Mitte eines Bildes etwas an, was das Nahe veranschaulicht und rechts und links am Rande etwas, was die Ferne vergegenwärtigt, so ist die unwillkürliche Folge davon, daß unsre Anschauung von der Mitte als dem Nahen ausgehend sich nach hinten, nach den beiden Seiten verbreitert. Als Beispiel kann die irdische und himmlische Liebe von Tizian dienen. Diese Verbreiterung entspricht aber der natürlichen Vorstellung der Natur, wo das Nahe, das Enge und die Ferne das sich Verbreiternde, Weite ausmacht[3])". Die umgekehrte Anordnung, welche rechts und links an die Seite

[1]) a. a. O. S. 67.

[2]) Ztschr. für Psychol. u. Physiol. der Sinnesorgane. Bd. 23. S. 1.

[3]) Hildebrand a. a. O. S. 55.

das Nahe, das Ferne aber in die Mitte stellt, wirkt der Natur entgegen, wirkt beengend.

Die Frage, die nach alle dem noch zu erledigen ist, lautet nun: Ist mit dieser den Sinnen wohlgefälligen Wirkung des Kunstwerks, mit dieser dem Auge oder dem Ohr erwiesenen „Wohlthat" das Wesen des ästhetischen Genusses völlig erschöpft?

Ein Blick auf die Kunstgeschichte wird uns das sofort verneinen lassen. Die wichtige Rolle, welche die Kunst zu allen Zeiten in der geistigen Entwicklung der Menschheit gespielt hat und spielen soll, wäre doch nicht zu begreifen, wenn ihre großen Schöpfungen lediglich darauf ausgingen, den Augen und Ohren Annehmlichkeiten zu bieten. Ferner: wie wollte man sich damit Erscheinungen erklären, wie etwa Dissonanzen in der Musik? oder die Karikatur in der Zeichnung? Hat sich die bildende Kunst nicht von den ältesten Zeiten an zwischen den Polen der strengen Schönheit einerseits und der karikierenden Häßlichkeit andrerseits hin- und herbewegt? Wie wenig würde das ganze reiche Gebiet der Dichtkunst noch bedeuten, wenn mit Reim und Rythmus und einem schönen Wortklang ihr Zweck erfüllt wäre? Danach wäre ja das leerste Gedicht noch ein Genuß, wenn es nur korrekt in der Form wäre, wie die „üblichen" Lenz- und Liebesgedichte, die doch mit Recht ein gangbarer Witzartikel sind. Gehört zur Erschaffung eines „Hamlet", eines „Faust", eines „Manfred" nicht mehr, als die Technik des Skandierens? Schon die Fülle sprachlicher Wendungen und Bilder weist auf eine hinter dem sinnlichen Feingefühl noch verborgene Quelle der künstlerischen Kraft hin. Dahin weist auch wohl die eigentümliche Erscheinung, daß die absolute Regelmäßigkeit in der Kunst sogar abstoßend wirkt, trotzdem sie, rein sinnlich betrachtet, das willkommenste sein müßte.

Die nur sinnliche Wohlgefälligkeit erhebt sich offenbar trotz ihres deutlich lustbetonten Charakters doch noch viel zu wenig über das Niveau der bloßen Empfindung. Das geistige Moment fehlt ihr fast ganz. Um das in sich aufzunehmen, muß sie in Beziehungen zu unserm Gefühlsleben, zu unsrer Vorstellungswelt, zu dem ganzen seelischen Gehalt unsrer Persönlichkeit treten, d. h.

die Empfindung muß sich eben zur Anschauung erheben. Dann erst kann sich mit ihr ein Interesse verbinden, das unter den höchsten der Menschheit seine berechtigte Stätte behaupten darf. Denn die höchsten menschlichen Interessen können immer nur solche sein, welche in direkter Beziehung zur Ausbildung des Seelenlebens, zur Vermehrung des geistigen Reichtums stehen.

Der Genuß, der mit der Beachtung des Stimmungsgehaltes in einem Objekt erfahrungsmäßig verbunden ist, muß also über die sinnliche Freude an der schönen Form doch wohl hinausgehen.

3.

Die ästhetische Apperzeption.

In der Richtung in der die Antwort auf diese Frage nach dem *geistigen* Werte des ästhetischen Genusses liegt, hat auch *Fechner* schon über seine Assoziationstheorie hinaus einen Schritt gethan, insofern er nämlich nicht umhin kann, auch diejenige Anschauung als eine lustvolle gelten zu lassen, welche *das sinnlich gegebene als den Ausdruck eines seelischen Gehaltes* auffaßt[1]). Er lehnt es zwar an derselben Stelle entschieden ab, den Namen der ästhetischen Anschauung auf diese Art der Auffassung zu beschränken. Aber die Dinge liegen doch so, daß wir, sobald die Assoziationstheorie als ungenügend erkannt ist, in diesem Faktor den einzigen behalten, den wir für die geistige Bedeutung des ästhetischen Genusses verantwortlich machen können.

Auch *Adolf Hildebrand* hat erkannt, daß mit den „Raumwerten" allein noch nicht alle Bedeutung der bildenden Kunst gegeben ist. Das Wesen der letzteren sieht er zwar in ihnen und wir werden ihm das zugeben können, etwa wie wir das Wesen der Musik in der Harmonie sehen dürfen. Neben dem Raumwert verlangt *Hildebrand* aber noch einen zweiten, den er Funktionswert nennt[2]). Was er unter ihm versteht, zeigen die folgenden Zitate: „Die Natur, insofern sie sich verändert, bewegt, ruft Änderungen der Erscheinung hervor, die wir als Merkmale dieser Vorgänge festhalten. Mit ihrer Wahrnehmung stellt

[1]) a. a. O. I, S. 108 ff.

[2]) a. a. O. S. 83 ff.

sich die Vorstellung des Vorgangs ein, wir empfinden ihn mit, indem wir ihn so zu sagen innerlich mitagieren und diese innere Aktion der äußeren Erscheinung als Ursache unterlegen. Wie das Kind die Mimik des Lachens und Weinens verstehen lernt, indem es diese Mimik mitmacht und an dem eigenen Muskelvorgang, den es hervorruft, auch die innere Ursache des Behagens oder Unbehagens zu empfinden im Stande ist, so wird uns alle Mimik, alle Bewegung bei Anderen ein verständlicher Ausdruck für innere Vorgänge, eine verständliche Sprache. — Diese Übertragung geht so weit, daß auch da, wo uns neue Erscheinungen vorkommen, wir sie mit dem eigenen Körpergefühl, welches ähnliche Erscheinungen begleitet hat, sofort beleben und bezeichnen. So sammelt sich ein Kapital von Merkmalen für Vorgänge an, und die Deutlichkeit dieser Funktionsmerkmale wird ihren Wert ausmachen als Träger dieses Lebensgefühls, dieser Sympathie zwischen den Menschen und der Außenwelt". Auf diese Weise „ist es uns klar, wie durch die Funktionsvorstellungen die bewegte und unbewegte Natur für uns ein lebendiger, agierender Körper wird und sich dieses Leben in der Erscheinung in Funktionsmerkmalen ausspricht".

„Eine langfingrige, sehnige Hand in voller Ruhe erinnert so sehr an das Bild der sich ausstreckenden zugreifenden Hand, daß sie an sich für uns die Tendenz des Greifens und die damit weiter zusammenhängende Körperempfindung ausdrückt. Sie trägt so zu sagen das Gepräge einer Thätigkeit in latentem Zustande. Sehr stark entwickelte Kinnladen machen den Eindruck von Kraft und Energie, weil wir bei starken Willensäußerungen die Kinnladen aufeinanderpressen und anspannen, sodaß ihre Muskulatur hervortritt. Weil sie in diesem Fall stark wirken, so entsteht bei an sich starken Kinnladen diese Erinnerung an den Willenszustand, und wir empfinden in ihnen den Ausdruck der Kraft. So wie sich die Stirnmuskeln im Zorn oder in der Anstrengung zusammenballen, und wir diesen zusammengezogenen Wulst als Ausdruck des Zornes oder der Anstrengung auffassen, so behält auch eine Stirne, wo dieser Wulst im Ruhezustande vorhanden und durch

den Knochenbau veranlaßt ist, den Ausdruck der Kraftentwicklung". „Auf diese Weise gelangen bestimmte Formen zum Ausdruck innerer Vorgänge, obschon sie in gar keiner Bewegung gedacht sind, weil sie an Formen in Bewegung erinnern".

Wir haben wohl nicht nötig nach einer deutlicheren Darlegung dieser Verhältnisse zu suchen. Es kann sich nur noch darum handeln, zu prüfen, ob jene Auffassung des Sinnlichen als Ausdruck eines inneren Lebens, eines seelischen Gehaltes wirklich eine eigene Art von Anschauung sei und dann, welches besondre Interesse uns zu ihr veranlassen könnte.

Die Entfaltung unsres Seelenlebens[1]), soweit sie von der Thätigkeit des Vorstellens bezw. des Anschauens abhängig ist, geht vor sich an der Hand der Apperzeption, d. h. eines Prozesses, in dem neue Eindrücke mit den früheren Inhalten unsrer Seele sich auseinander setzen. Der Verlauf kann dabei drei verschiedene Richtungen nehmen: entweder die alten Vorstellungen hemmen den Eintritt der neuen oder, was freilich nicht allzuhäufig ist, die neuen rufen unter den alten eine Zersetzung hervor und nehmen selbst deren Stelle ein (z. B. bei einer Bekehrung) oder endlich: die neuen Inhalte treten gleichsam in das Licht der alten, d. h. das Wesentliche oder Charakteristische des Alten wird (willkürlich oder unwillkürlich) zum maßgebenden Gesichtspunkt für die Auffassung des Neuen, das sich ihm in der Art, wie es angeschaut oder gewertet wird, unterordnet.

Diese letztgenannte Möglichkeit nimmt den beiden erstgenannten gegenüber eine besondere Stellung dadurch ein, daß während jene auf vorwiegendem Gegensatz, sie vielmehr auf vorwiegender Verwandtschaft des Alten und des Neuen beruht. Diese Verwandtschaft oder Analogie kann eine material sachliche[2]),

[1]) Zu den folgenden Ausführungen vgl. Siebeck, Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin 1875.

[2]) So konnte beispielsweise Goethe, als er sich bereits gewöhnt hatte, die Entwicklung des Pflanzenlebens unter dem Gesichtspunkt der Metamorphose sich zurecht zu legen, nachher dahin gelangen auch die des tierischen Organismus nach Maßgabe jenes Begriffs aufzufassen, weil das Tier ebenso wie die Pflanze sich als organisches Gebilde darstellt.

sie kann aber auch bei sachlich ganz verschiedenen Inhalten eine rein formale[1]) sein, d. h. auf der Art beruhen, wie in jedem der beiden (übrigens verschiedenen) Inhalte die Teile aufeinander bezogen sind, vorstellungs- oder gefühlsmäßig eine Analogie zu einander darbieten oder von Seiten des Betrachters (willkürlich oder unwillkürlich) hineinzulegen gestatten.

Es ist klar, daß jene Art von Auffassung und Ausdeutung der Dinge, worin nach den vorhergehenden Betrachtungen das Wesen des ästhetischen Anschauens allein noch beschlossen liegen kann, auf einer derartigen formalen Art des Apperzeptionsprozesses beruht, insofern wir nämlich darin die sinnlich gegebenen Objekte als ein Analogon desjenigen Verhältnisses betrachten, in welchem sich von unsrer unmittelbarsten stetigen Erfahrung her die leibliche und die seelische Seite unsres eignen organischen Wesens darstellen. Wir selbst als geist-leibliches Gesamtwesen sind und haben und finden uns stetig als unmittelbares Ineinander und Miteinander des Körperlichen und Seelischen. Unsere Persönlichkeit, wie sie nach außen in der Erscheinung hervortritt und sich als ein Einheitliches kund thut, giebt sich als das zur Einheit gestaltete Verhältnis dieser beiden Faktoren.

An seinem eigenen Körper, sofern derselbe gewissermaßen der Ausdruck eines seelischen Lebens ist, erfährt jeder dieses Verhältnis zuerst, von klein auf und jeden Augenblick. Von da überträgt er es auf seine Mitmenschen, auf die Tiere, die Pflanzen, die Natur überhaupt, d. h. wir können schließlich jedes beliebige Ding, sowie jede beliebige Gruppe von Dingen als den äußeren Ausdruck einer inneren Bewegung oder eines inneren Zustandes fassen. Es geschieht eben dadurch, daß wir die Art der Beziehung seiner Teile in Analogie setzen zu der an uns selbst erlebten Beziehung zwischen Leib und Seele. „Macht uns eine Landschaft einen lachenden oder herben, einen traulichen oder

[1]) Dies wäre z. B. der Fall, wenn man, wie es ja nicht selten ist, auch das Wesen des Staates oder der Gesellschaft nach Analogie des physischen Organismus auffaßt und demgemäß in seiner Eigentümlichkeit und Art der Entstehung zu begreifen sucht.

heroischen Eindruck: immer sind es menschliche Gefühle, die dunkel in's Analoge übersetzt uns . . . ansprechen“ [1]). Eben so hat Siebeck diese Art der Auffassung bezeichnet: als eine nach Analogie der erscheinenden Persönlichkeit. Naturgemäß können wir darunter zunächst nur die unsrer eignen Persönlichkeit verstehen, insofern wir, was seelisches Leben heißt, nur am eigenen Ich direkt erfahren. Wenn wir solches auch den Mienen, Geberden, Worten und sonstigen Ausdrucksmitteln der Mitmenschen zu Grunde liegend denken, so ist das nur schon durch jenes Moment der Apperzeption möglich, das in der selbsterlebten Verbindung von Sinnlichem und Geistigem liegt. Diese Verbindung erleben heißt natürlich noch nicht sie erklären, und über das Verhältnis im metaphysischen Sinne soll und kann hier nichts näheres behauptet werden.

Daß bei der außerordentlichen Häufigkeit, mit der jenes Moment der Apperzeption in Thätigkeit gerufen wird, seine Wirksamkeit eine besonders kräftige sein muß, ist selbstverständlich. Diese Art der Anschauung ist ferner dadurch allen anderen an Reichtum des Inhalts überlegen, daß sie Beziehungen nicht nur zu beschränkten Vorstellungskreisen, sondern vielmehr zu dem gesamten Inhalt unsrer Seele bis in die Tiefen des Unbewußten hinein hat. Damit gehört die ganze Welt, soweit sie sich eben im menschlichen Geiste spiegelt, in das Gebiet der für diese Anschauung möglichen Beziehungen.

Der Natur gegenüber ist dieselbe von anderen Arten der Anschauung leicht zu unterscheiden. Wenn wir davon reden, daß eine Landschaft „Stimmung“ hat, uns „anspricht“, „anlacht“, „melancholisch“ aussieht, so sind das Ausdrücke, die für die Wissenschaft oder für die praktische Benutzung so gut wie gar nicht in Betracht kommen. Das ändert sich etwas dem Menschen gegenüber. Unsere Mitmenschen können wir überhaupt kaum noch anders auffassen, als nach Analogie der Weise, in der uns unsre eigene Persönlichkeit erscheint. Diese Auffassung

[1]) Volkelt, Ztschr. für Philos. Bd. 117, 2, S. 171.

ist hier die unumgängliche Vorbedingung jeden Verkehrs und jeder Verbindung. Sie kann deshalb die Grundlage sowohl von praktischen wie theoretischen Interessen werden.

Hier daher muß jene Kant'sche [1]) Forderung von der Interesselosigkeit des ästhetischen Wohlgefallens ausdrücklich aufgestellt werden, um die ästhetische Anschauung von den übrigen zu unterscheiden. Wo wir einen Menschen als Persönlichkeit auffassen, ohne im Augenblick an ihm etwa psychologische Studien machen oder von ihm etwas erreichen oder irgend etwas mit ihm zu wollen, wo wir also nur seine Persönlichkeit und nichts neben noch hinter ihr anschauen, da ist die Anschauung ästhetisch.

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft § 2.

4.
Das äſthetiſche Spiel.

Es iſt nun zu fragen, was denn zu ſolcher Anſchauung überhaupt noch veranlaſſen könne in einem Fall, wo wir gar kein Intereſſe an ihr haben ſollen. Die anſcheinende Schwierigkeit liegt allein in der Mehrdeutigkeit des Wortes Intereſſe. Irgend eine Luſt muß ſelbſtverſtändlich auch an die äſthetiſche Anſchauung geknüpft ſein, wenn wir ſie zu ſuchen veranlaßt ſein ſollen, und ſo muß es auch ein äſthetiſches Intereſſe geben. Meiſtens aber wird bei dem Wort Intereſſe an ein unmittelbar praktiſches gedacht, und das iſt allerdings, wie ſchon geſagt [1]), vom äſthetiſchen Genuß auszuſchließen.

Einen fruchtbaren Geſichtspunkt für die hier aufgetretene Frage hat Groos [2]) vermittelſt des Begriffs vom Spiel aufgeſtellt. Er ſetzt die Freude an der äſthetiſchen Anſchauung auf geiſtigem Gebiet in Analogie zu der Freude am Spiel auf ſinnlichem. Und in der That iſt uns ja die Redeweiſe von einem Spiel der Phantaſie ganz geläufig. Auch Schiller [3]) hat dieſe Verwandtſchaft bereits bemerkt: „Man wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menſchen auf dem nämlichen Wege ſucht, auf dem er ſeinen Spieltrieb befriedigt. Wenn ſich die griechiſchen Völkerſchaften in den Kampfſpielen zu Olympia

---

[1]) ſ. o. § 1.

[2]) Groos, Äſthetiſch und Schön. Philoſ. Monatsh. XXIX, S. 531 ff.

[3]) Schiller, Üb. die äſth. Erziehung des Menſchen, 15. Brief. (Reklam XII, S. 35).

an den unblutigen Wettkämpfen der Kraft, der Schnelligkeit, der Gelenkigkeit und an dem edleren Wettstreit der Talente ergötzen, und wenn das römische Volk an dem Todeskampf eines erlegten Gladiators oder seines libyschen Gegners sich labt, so wird es uns aus diesem einzigen Zuge begreiflich, warum wir die Idealgestalten einer Venus, einer Juno, eines Apolls nicht in Rom, sondern in Griechenland aufsuchen müssen. . . . Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen und er soll nur mit der Schönheit spielen".

Von der sonstigen Bethätigung unsrer Kräfte unterscheidet sich das Spiel durch seine Zwecklosigkeit, d. h. durch sein Abseitsliegen von den theoretischen und praktischen Interessen, die in der ernsten Beschäftigung walten. Denn die Bedeutung, die es in entwicklungsgeschichtlichem Sinne hat, braucht, wie es wohl auch zu allermeist der Fall sein wird, in keiner Weise bewußt zu sein. Es ist auch nicht an die Befriedigung eines direkten Lebensbedürfnisses gebunden. Es ist vielmehr eine Bethätigung solcher Kräfte, die im Augenblick von der Notdurft des Lebens nicht in Anspruch genommen, also frei oder überschüssig sind und doch auch zur Bethätigung drängen [1]).

Wir haben aber wie körperliche so auch seelische Kräfte,

---

[1]) Lange zwar glaubt dies in seinem Bericht über Groos, Spiele der Tiere, Ztschr. für Psycholog. u. Physiol. der Sinnesorg. XIV S. 242) mit der einen Bemerkung bestreiten zu können, daß auch ermüdete Tiere spielen. Das ließe sich aber wohl damit erklären, daß trotz ziemlicher Anstrengung die Kräfte nicht völlig erschöpft und nun einmal angeregt, noch eine Weile spielend, gleichsam ablaufend in Thätigkeit bleiben. Oder auch das Thier benutzt im Spiele nur noch diejenigen Kräfte (bezw. Glieder) die zu der voraufgegangenen Anstrengung überhaupt nicht in Anspruch genommen wurden. Zur Widerlegung unsrer Behauptung reicht jene Bemerkung also nicht aus, so lange wir noch die eigne menschliche Erfahrung für uns haben. Das Kind sowohl wie den Erwachsenen können zum Spiel oder Sport doch nur solche Kräfte veranlassen, die durch die Aufgaben des Lebens nicht völlig erschöpft sind. — Die Grenze zwischen Spiel und Arbeit liegt nach dieser Auffassung nicht im Objekt sondern im Subjekt, daher denn auch der Beruf des einen dem andern oft eine Spielerei ist, wie z. B. dem Stubengelehrten irgend eine körperliche Thätigkeit.

welche, in solcher Weise überflüssig, gleichwohl (in entwicklungsgeschichtlichem Sinne gesprochen) nicht durch dauerndes Unbenutztsein verkümmern dürfen. „Von dem Zwang des Bedürfnisses oder dem physischen Ernste nimmt sie (die Natur) durch den Zwang des Überflusses (an Kräften) oder das physische Spiel den Übergang zum ästhetischen Spiele[1]).

Auf die verschiedenen Arten geistiger Spiele (Brett- und Kartenspiele, Rätselraten, Träumereien u. a.) kann hier nicht näher eingegangen werden. Sie alle haben das Gemeinsame, daß sie 1) mit dem theoretischen Denken oder mit dem praktischen Handeln verglichen als „interesselos" erscheinen (soweit nicht etwa der Geldgewinn zum Hauptmotiv wird), weil sie nicht unmittelbar zur Erfüllung der von der Natur und dem Leben aus an den Menschen herantretenden Aufgaben in Thätigkeit gesetzt werden, und 2) daß sie vorwiegend unter der Wirksamkeit der Phantasie zu Stande kommen, wenn wir unter Phantasie die Fähigkeit verstehen, Vorstellungen oder Anschauungen zu beliebigen Komplexen willkürlich zusammenzufügen.

Wenn wir nun die ästhetische Anschauung unter diese geistigen Spiele rechnen, so können wir das, weil auch sie 1) mit keinem theoretischen oder praktischen Interesse verbunden nur die Bethätigung überschüssiger Kraft ist und weil auch sie 2) durch die Wirksamkeit der Phantasie zu Stande kommt. An diesem letzteren Punkte haben wir aber andrerseits zugleich die Möglichkeit, ihre Eigenart zu erkennen, die uns gestattet, sie als eine besondere Art des Spiels aus den übrigen herauszuheben, denn je nach der Art der Verbindung, mag sie den Zusammenhang nun durch mehr gefühlsmäßige oder mehr verstandesmäßige Anknüpfungspunkte herstellen, werden wir besondre Arten der Phantasiethätigkeit unterscheiden dürfen. Als künstlerische oder ästhetische Phantasie werden wir dann diejenige bezeichnen müssen, welche

[1]) Schiller, a. a. O. 27. Brief (S. 68). Das Eingeklammerte ist von mir hinzugesetzt. Den Nachsatz, daß „sie sich in der hohen Freiheit des Schönen über jeden Zweck erhebt" lasse ich im Hinblick auf die folgende Untersuchung fort.

Anschauungen auf Grund ihres ästhetischen Charakters verknüpft, d. h. welche Komplexe bildet, an deren einzelnen Gliedern (Anschauungen) die Auffassung nach Analogie der erscheinenden Persönlichkeit wesentlich ist. Durch die Eigenart der Glieder wird natürlich die des Komplexes in der Weise bestimmt, daß auch ihm wieder die Möglichkeit ästhetisch aufgefaßt zu werden wesentlich ist. So sollen z. B. in einem Drama die einzelnen Persönlichkeiten und Schicksale in der Weise organisch zu einander in Beziehung gesetzt sein, daß auch die höhere Einheit, in der sie dadurch zusammentreten, dem Wesen nach eine ästhetische ist, d. h. das Drama muß in seiner Gesamtheit ebenso wie jedes seiner Glieder im Einzelnen der zweckentsprechende sinnliche Ausdruck für einen bestimmten seelischen Gehalt sein.

Welches sind nun aber die Kräfte, die sich in diesem Verhalten in der Weise entladen, daß dasselbe in die Gattung der geistigen Spiele einbezogen werden kann? Die Antwort auf diese Frage, die zugleich Aufschluß über den Wert der ästhetischen Bethätigung für das Wesen der Persönlichkeit giebt, liegt in Folgendem:

Dadurch, daß wir ein Ding oder eine Gruppe von Dingen nach der bezeichneten Analogie auffassen, wird es (oder sie) zum äußeren Ausdruck seelischer Bewegungen, die wir in uns erleben. So wird das ästhetische Ding von unsrer Persönlichkeit ergriffen, in das Bereich unseres Fühlens hineingezogen, ein Teil unsrer selbst. Wir können unser inneres Leben auf dem Wege der ästhetischen Anschauung (oder Phantasie) verkörpern. Wir finden Bilder, Ausdrücke, Symbole für dasselbe.

Unsere Persönlichkeit liegt in erster Linie in unserm Fühlen, denn dieses ist unser eigenstes Eigentum. Eine direkte Beziehung zwischen den Gefühlen zweier Menschen ist unmöglich. An Vorstellungsreihen und an Handlungen können stets mehrere mit arbeiten. Gefühlsreihen können nur in ein und demselben Individuum entstehen und ablaufen. Das Gefühl giebt uns den Wert an, den irgendwelche irgendwie an uns herantretende Objekte haben. Es kann naturgemäß immer nur den für das bestimmte Indivi-

duum gültigen Wert, der für kein einziges anderes genau ebenso gültig zu sein braucht, angeben. Je nachdem wir aber die Dinge werten, je nachdem wird auch unsre Teilnahme (bezw. unsre Abneigung) dafür sein. Und davon, an welchen Dingen und in welchem Grade wir an ihnen teilnehmen, hängt ab, was wir sind. So ist recht eigentlich das Fühlen unser Leben.

Wo aber hätte dieses in dem engen Kreise, den wir mit unsrer flüchtigen leiblichen Existenz ausfüllen, in dem nüchternen Alltagstreiben, das uns mit seinen endlos vielen Wiederholungen und Flachheiten abstumpft und schließlich langweilt, Gelegenheit, sich völlig auszuwirken? Hier haben wir in der That eine wahre Überfülle von Kräften, die, wenn ihnen nicht einmal in einer Art Spiel die Bethätigung ermöglicht würde, eine Qual und eine Gefahr für das Individuum werden müßten. Sie entladen sich nun eben in der Regsamkeit der ästhetischen Phantasie, und von dieser können wir daher im allgemeinen sagen, was Tolstoi von der Kunst im besondern: wir haben sie so nötig wie die Sprache. Im Grunde genommen ist die ästhetische Auffassung der Natur ja auch eine Kunst.

5.

Verhältnisvorstellungen.

Gehen wir bei dieser Auffassung des ästhetischen Genusses den genaueren Ausführungen Siebecks[1]) nach, sehen wir, daß da schließlich die Mitarbeit des gesamten Individuums gefordert wird, so ist nicht einzusehen, inwiefern Stern[2]) hier noch den „Rekurs auf die Theorie der innerlich nacherlebten Kräfte" vermissen könnte. Er findet die Bestimmung daß ein Ding „nur" insoweit ästhetisch wirke, als es an die Ausdrucksformen unsrer Persönlichkeit erinnere, zu allgemein. Wir müßten dem beipflichten, wenn diese Erinnerung wirklich, wie er sie verstehen zu wollen scheint, in weiter nichts als in einem bewußten äußerlichen Vergleich mit menschlichen Geberden bestehen sollte.

So ist aber doch die ästhetische Apperzeption keineswegs gemeint. Ich meine vielmehr, daß unter ihr eben dieselben starken innern Erlebnisse zu denken sind, wie unter Sterns „Ähnlichkeitsassoziationen". Daß äußere Gegensätzlichkeit (und die äußeren Beziehungen überhaupt) für sich allein noch keine Stimmung bewirken, ist bedingungslos zuzugeben. Die Stimmung wird vielmehr erst in uns erzeugt, sofern wir diese äußeren Beziehungen in uns nachbilden, d. h. sofern wir jene Beziehungen anschauender Weise in uns aufnehmen, uns aber nicht bei dieser rein rezeptiven Thätigkeit beruhigen, sondern nun produktiv aus dem Schatze unserer Vorstellungen, Gefühle, Wünsche, Erfah-

[1]) Vgl. auch Ztschr. für Völkerpsychol. X, S. 1 ff.

[2]) Stern, Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik.

rungen u. s. w. kurz, aus dem Schatze alles dessen, was unsere Persönlichkeit ausmacht, jene Beziehungen mit seelischem Leben erfüllen. Wir begeben uns im Spiel der Phantasie gewissermaßen in die Formen hinein, bewegen uns in ihnen. Unser Gefühl macht die sanften Schwingungen der Töne, die Hebungen und Senkungen der Meereswogen, das Auf und Nieder einer Hügelkette in diesem Spiele der Phantasie mit; schafft das Bild, das im Äußeren fertig vor unseren Sinnen steht, in der eigenen inneren Welt für seine Zwecke vorstellungsweise noch einmal, wobei es dann auch auf einige Zusätze oder Weglassungen nicht ankommt. Denn nicht nur der Maler kann bei Wiedergabe einer Landschaft, eines Menschen oder eines beliebigen anderen Objektes dergleichen Korrekturen anbringen; auch der blos ästhetisch Anschauende kann in ähnlicher Weise mit Hülfe seiner Aufmerksamkeit diese oder jene Züge an dem sinnlich gegebenen Gegenstande betonend hervorheben, um andre dagegen zurücktreten oder vielleicht auch ganz aus dem Gesichtsfelde verschwinden zu lassen.

Die psychologischen Thatsachen, auf die Stern in seiner Analyse des ästhetischen Genusses zurückgeht, scheinen mir eben die nämlichen zu sein, auf denen auch die Auffassung Siebecks fußt. Stern spricht von Spannungen, welche entstehen, wenn verschiedene Objekte gleichzeitig vorgestellt werden, und meint, daß solche Vorstellungsgruppen, welche ähnliche Spannungsverhältnisse aufweisen, lediglich auf Grund dieser einander assoziieren können, auch wenn sie dem Inhalte nach ganz verschieden sind. So kann etwa, wenn wir es uns an einem Beispiele verdeutlichen wollen, beim Anschauen einer hohen Tanne auf breiter Wiese die Erinnerung an andre Anschauungen anklingen, wie etwa die eines hohen Gipfels über einer Ebene oder eines hohen Tones auf der Grundlage einer tiefen Begleitung u. s. w. Natürlich nicht als ob diese ähnlichen Spannungsverhältnisse in's Bewußtsein treten müßten. Sie sollen eben vielmehr nur anklingen, im Unbewußten in Bewegung geraten, nur die Resonanz abgeben für die grade neu in's Bewußtsein tretende Anschauung. Der Unterschied von Siebecks

Ansicht besteht, so viel ich sehe, lediglich darin, daß der letztere statt von Spannungen von Verhältnisvorstellungen redet und statt von einer Resonanz derselben von einer Apperzeption durch dieselben. Einen sachlichen Gegensatz vermag ich nicht wahrzunehmen, sofern es erlaubt ist, das Wort Vorstellung zu gebrauchen, ohne diese dabei als bewußtes Erinnerungsbild zu fassen. Die Verhältnisvorstellung gehört eben, wie schon Siebeck[1]) betont, zum Teil in das Gebiet des Gefühls hinein und würde ganz dem letzteren zuzuweisen sein, wenn sie das Moment der Lust oder Unlust deutlicher zu Tage treten ließe.

Wenn wir nun ferner Siebeck darin folgen, daß wir nicht ganz allgemein in einer Resonanz aller ähnlichen früher erlebten Spannungen das Wesen der ästhetischen Anschauung bedingt sehen, sondern in letzter Instanz nur eine ganz bestimmte Gruppe von Verhältnissen für das Ausschlaggebende halten, solche Verhältnisse nämlich, in welchen unsre eigenen seelischen Erlebnisse zu ihrem sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck kommen, so geschieht das (zwar nicht dem Wortlaut, aber doch dem Wesen der Sache nach) auch wieder in Übereinstimmung mit Stern. Denn die Resonanz aller je von uns erlebten Verhältnisse von Anschauungen („Spannungen") würde doch noch keinen nennbaren Gefühlswert ergeben, wenn nicht letzten Endes auch diejenigen „Spannungen", welche an uns selbst erlebte unmittelbare Zeugnisse seelischer Bewegungen sind, in allen übrigen wiederklängen, aus allen herausklängen, für alle die Grundresonanz bildeten. Wie könnten wir z. B. den „Stolz" eines Berggipfels, der sich „kühn" in die Wolken hebt, ästhetisch genießen, wenn durch die Spannung der dazu gehörigen Vorstellungen nur diejenige ähnlicher Vorstellungskomplexe (wie etwa die des hohen Tones oder der schlanken Tanne u. dgl.) mit anklänge, wenn nicht in letzter Linie auch das Verhältnis in uns wieder lebendig würde, in welchem unsre eigne Kühnheit den entsprechenden körperlich sinnlichen Ausdruck findet, d. h. also das Verhältnis, in welches im Augenblick kühner Gefühlsbewegungen die einzelnen Teile unsrer eignen körperlichen Erscheinung zu ein-

[1]) a. a. O. S. 46/47.

ander treten [1]). An und für sich würde uns das Verhältnis zwischen Berg und Ebene ebensowenig lust- oder unlustbetont erscheinen, wie das zwischen dem hohen und tiefen Tone oder eine sonstige derartige Verhältnisvorstellung. Eine nennenswerte geistige Lust kann immer nur erst durch Vermittlung der an uns selbst erlebten Spannungen erzeugt werden, wenn durch sie unsre eigne Persönlichkeit angegriffen und in Mitleidenschaft gezogen wird, wenn der Stolz, sofern wir dessen erhebende Wirkung einmal selbst erfuhren, wieder in Schwingung kommt, wenn die Erinnerung daran unsern eigenen Leib wieder wie ein leises Gefühl des Aufrichtens durchfliegt. Nur so können wir eine in der sinnlich gegebenen Außenwelt stattfindende Erhebung als den Ausdruck eines allein an uns erlebbaren Gefühles ansehen; den Rekurs auf die „Theorie der innerlich nacherlebten Kräfte" anders zu verstehen ist uns unmöglich. Die „Kraft" ist eine Abstraktion, die wir in dieser Isolierung wohl denken aber nicht anschauen können. Erlebbar oder anschaulich ist sie nur in der Verbindung mit dem Sinnlichen so, wie sie unser eigener Körper darstellt. Irgend welche Kräfte innerlich nachzuerleben ist uns daher nur auf dem Wege möglich, daß wir äußere Bewegungen oder Objekte nach Analogie unsrer eigenen erscheinenden Persönlichkeit auffassen. Das sagt auch schließlich Stern selbst: den geistigen Gehalt des ästhetischen Objekts können wir nur aus Elementen unsrer eigenen Persönlichkeit erzeugen [2]). Da nun aber diese letztere gar nicht anders als in

[1]) Wobei es keinen wesentlichen Unterschied macht, ob, wie etwa bei einem Handelnden, alle Glieder des Körpers, oder, wie etwa bei einem Lesenden, nur noch eine höhere Röte der Wangen, ein stärkerer Glanz der Augen Zeugnis von der innern Bewegung geben. — Wenn wir uns mathematisch ausdrücken wollten, könnten wir im ästhetischen Verhalten das Aufsuchen einer vierten Proportionalen sehen. Gegeben ist uns das Verhältnis der eignen körperlichen Erscheinung zu der eigenen seelischen Bewegung und dazu die körperliche Erscheinung des ästhetischen Objekts. Der seelische Gehalt des letzteren ist dann als viertes entsprechendes Glied neu einzufügen. Und darin liegt das stets betonte Produktive des ästhetischen Genusses.

[2]) Ebenso Volkelt (Ztschr. für Philos. Bd. 117, 2 S. 173). „Schließlich ist doch alles, was ich beseelend dem Gegenstande leihe, aus meiner eignen Brust herausgeholt".

ihrem leiblich seelischen Zusammensein für uns denkbar ist, so muß dieses Zusammensein auch für jedes ihrer Elemente charakteristisch sein. So wird ein sinnlich gegebenes Ding, wenn es zum Symbol eines seelischen Geschehens werden soll, im Spiele der Phantasie wie ein Stück unsrer Persönlichkeit behandelt, und diese Beziehung einer äußern Erscheinung auf unsre Persönlichkeit ist das für den ästhetischen Genuß bezeichnende Moment. In diesem liegt auch der Grund für das Subjektive[1]) jeder ästhetischen Beurteilung, das Stern am Schlusse seiner Betrachtung mit Recht betont: wo eine wesentliche Differenz der Persönlichkeiten der Betrachtenden besteht, kann das gleiche Objekt ästhetisch verschieden gewertet werden, ohne daß auf der einen oder andern Seite ein Fehler im Anschauen begangen zu werden brauchte. Angenommen ein Mensch kennte das Gefühl des Stolzes überhaupt nicht, dann würden alle Ähnlichkeitsassoziationen der Welt, und wenn er tausendmal den Gegensatz von Hoch und Niedrig, von Reich und Arm, von Groß und Klein erlebt hätte, ihn nicht befähigen, den Anblick eines gewaltigen Berges als Verkörperung des Stolzes ästhetisch zu genießen. Natürlich braucht einer, um es zu können, deshalb noch kein stolzer Mensch zu sein.

Als Resultat seiner Erörterungen setzt Stern schließlich das Wesen des ästhetischen Genusses einem beglückenden Sympathiegefühl oder einem gesteigerten Selbstwertgefühl gleich. Daß das „wert" ein hier nicht hergehöriger ethischer Zusatz sei, bemerkt schon Volkelt[2]). Was hier zu viel, ist aber in dem Ausdruck „Sympathiegefühl" zu wenig enthalten. Das Wort R. Vischers, das Stern selbst gelten läßt, sagt doch weit mehr: „Wir fühlen, um zu fühlen".

[1]) Näheres darüber s. u. § 11.

[2]) Ztschr. für Philosophie 113, S. 161.

6.

Die ästhetische Illusion.

K. Lange[1]) definiert das ästhetische Vergnügen als ein von praktischen Interessen freies auf bewußter Selbsttäuschung beruhendes. Er findet diese Merkmale besonders im Hinblick auf unser Verhalten gegenüber architektonischen Werken. Er erinnert daran, wie wir z. B. in eine Säule das Aufstreben, Wachsen, Heben hineinschauen, trotzdem wir wissen, daß in ihr ebenso wie in allen andern Teilen des Gebäudes nur die Schwerkraft und zwar gerade in entgegengesetztem Sinne wirke. Dagegen ist doch zu bemerken, daß wir im Augenblick des ästhetischen Genießens an die Schwerkraft eben *nicht* denken, daß vielmehr der ästhetische Genuß sofort aufhören und die Reflexion an seine Stelle treten würde, wenn es uns zum Bewußtsein käme, daß unsre Beseelung der Wirklichkeit nicht entspräche. Die bewußte Selbsttäuschung kann doch höchstens insoweit eine Rolle für den ästhetischen Genuß spielen, als sie in dem Entschluß besteht, die sinnlich gegebenen wahrnehmbaren Formen in Absehung von ihrer sonstigen selbständigen Existenz für Symbole seelischen Lebens zu nehmen. Selbst dieser Entschluß braucht aber durchaus nicht immer bewußt zu sein. Ein Malerauge wird überall und in allem Symbole seelischen Lebens finden, ohne auch nur einen Augenblick daran zu denken, daß in Wirklichkeit eine Seele nicht vorhanden zu sein braucht. Wie viele der hervorragendsten

[1]) K. Lange, Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses. Leipzig 1895.

Landschaftsmaler gehören im Gegenteil ihrer Weltanschauung nach zu einer pantheistischen Richtung und sind infolgedessen überzeugt davon, daß ihre ästhetische Auffassung selbst der anorganischen Natur nur der Wirklichkeit entspreche. Und soll sich denn etwa auch ein für malerische Reize empfängliches Auge stets irren müssen, wenn es ein ihm auffallendes Gesicht auf diesen oder jenen Seelenausdruck hin, im übrigen interesselos, anschaut? Giebt es nicht der Fälle genug, wo wir so der beseelten Natur gegenüberstehend die Wirklichkeit selbst ästhetisch genießen? Lange zwar leugnet das. Eine in Marmor gehauene Ringergruppe meint er, sei ein ästhetisch wohlgefälliger Anblick, eine lebendige nicht. Vielleicht nicht immer. Aber wirklich nie? Sind die olympischen Festspiele nicht etwa auch ein ästhetisch genießbarer Anblick gewesen? Oder könnten nicht sogar zwei ungeschickt Ringende mit dem heitern Auge des Genremalers vergnüglich angeschaut werden? Einer solchen Anschauungsweise sind doch gewiß z. B. all die tausend kleinen lustigen Scenen fähig, die wir in der Kinderwelt sich täglich abspielen sehen.

Wir halten im Gegensatz zu Lange sogar das für möglich, die eigenen Erlebnisse ästhetisch zu genießen. Wir können uns einen Künstler[1]), der das nicht thäte, schlechterdings nicht denken. Wenn nur das Bewußtsein im Stande ist, sich von den praktischen Wirkungen der betr. Erlebnisse länger oder kürzer zu emancipieren. Freilich ist das eine Forderung die nicht immer und nicht allen erfüllbar ist und das erschwert diese Art des ästhetischen Genusses bedeutend. Andrerseits fällt aber auch bei ihr der komplizierte Apparat der Apperzeption und die durch ihn sonst erst ermöglichte indirekte Einfühlung fort. So bleibt uns die direkt erlebbare praktisch und theoretisch interesselose Freude am bewußten Dasein als solchem, abgesehen von allem besonderen traurigen oder heitern Inhalte desselben; die Freude, die mit jeder

[1]) Vgl. Schiller, Über die tragische Kunst: „Sie die allein fähig sind, sich von sich selbst zu trennen, genießen allein das Vorrecht, an sich selbst Teil zu nehmen und eigenes Leiden in dem milden Widerschein der Sympathie zu empfinden". (Reklam XI, S. 234.)

Bethätigung irgend welcher seelischen Kräfte auch abgesehen von ihrem Zweck und Erfolg, verbunden ist. In dieser Freude haben wir eben überhaupt die künstlerische Lust wurzelnd zu denken.

Lange hat seine Definition zu ausschließlich in Hinsehung auf Werke der bildenden Kunst formuliert. Das merkt man ihrer Sprödigkeit etwas störend an. Betreten wir mit ihr einmal die Reiche der andern Künste, etwa das der Musik oder das der Poesie, zumal der Lyrik.

Was das Prinzip der „bewußten Selbsttäuschung hier sagen würde, ist wohl ungefähr das Folgende: die sinnlich gegebenen Formen, hier also die Töne, die Schriftzeichen, die Laute, sind vom Künstler so bearbeitet, hier also in Takt und Harmonie, in Reim und Rythmus gegossen, daß sie selbst belebt zu sein scheinen, daß sie gewissermaßen organisch aus ihrem Inhalt hervorgewachsen, mit ihm zugleich gegeben zu sein scheinen. Sollte aber nun, grade wegen dieser innigen Beziehung zwischen Form und Inhalt, über diesen letzteren nicht auch etwas zu sagen sein? Oder thut das etwa das Erklärungsprinzip der bewußten Selbsttäuschung genügend? Wir streichen wieder das „bewußt" als falsch. So bleibt uns die Selbsttäuschung. Unsre Freude an einem tiefempfundenen Tonstück oder an einem stimmungsvollen Gedichte beruht also darauf, daß hier Formen fälschlicherweise als beseelt erscheinen.

Wie wenig ist damit noch gesagt. Nichts über den Anlaß dieser fälschlichen Beseelung. Nichts über die mächtige innere Bewegung, die uns beim Hören oder Lesen einer solchen Kunstschöpfung ergreifen kann. Nichts über die selige Lust des Schöpfers, über seinen heißen Gestaltungsdrang, seinen „poetischen Wahnsinn". Man könnte fast glauben, daß Lange ganz auf falschem Wege sei, wenn er nicht in seinen weiteren Ausführungen dann doch das erlösende Wort spräche, nach dem uns seine Definition, man möchte sagen schmachten läßt: daß die Bethätigung des Gefühls es ist, die mit Hülfe jener scheinbar beseelten Formen zu Stande kommend den eigentlichen Zweck und Sinn des ästhetischen Genusses ausmacht. Ob sie mit den wenigen ihr gewidmeten Zeilen genügend gewürdigt sei, wagen wir zu bezweifeln. Der Ausdruck,

man könne den ästhetischen Genuß wohl auch bezeichnen als „ein Hin- und Herpendeln zwischen Verstand und Gefühl[1])“ klingt nicht sehr vertrauenerweckend. Er gilt vielleicht für den Zustand eines Rezensenten, der während des Kunstgenusses schon mit der Formulierung seines Berichtes beschäftigt ist. Aber für solche Leute, welche eine ununterbrochen ablaufende Gefühlsbewegung scheuen, welche nicht auch einmal in befreienden Thränen eine ästhetische Wohlthat sehen können, hat Hebbel seine Nibelungen, Chopin seinen Trauermarsch, Böcklin seine Toteninsel sicher nicht geschaffen. Unzweifelhaft gilt auch von der Hingebung an die ästhetischen Gefühlsentladungen das schöne Wort Jean Pauls: „Wer niemals zu viel empfunden hat, der empfindet gewiß immer zu wenig“. Entschieden abgewiesen werden muß jede Auffassung des ästhetischen Genusses, durch die er in Gefahr käme mit beliebigen andern Arten von Erholungen und Vergnügungen in eine Reihe zu geraten, eine Gefahr, an die Langes Scheu vor zu heftiger Gemütswallung nahe hinstreift. Es darf nie vergessen werden, daß im Gegenteil der ästhetische Genuß (entsprechend der mit logischer oder ethischer Bethätigung verknüpften Lust) den Menschen in den höchsten Funktionen seines Daseins voraussetzt. Das hat schon Schiller[2]) ausdrücklich betont: „die Schönheit ist das Produkt der Zusammenstimmung zwischen dem Geist und den Sinnen; es spricht zu allen Vermögen des Menschen zugleich und kann daher nur unter der Voraussetzung eines vollständigen und freien Gebrauchs aller seiner Kräfte empfunden und gewürdigt werden. Einen offenen Sinn, ein erweitertes Herz, einen frischen und ungeschwächten Geist muß man dazu mitbringen, seine ganze Natur muß man beisammen haben, welches keineswegs der Fall derjenigen ist, die durch abstraktes Denken in sich selbst geteilt, durch kleinliche Geschäftsformeln eingeengt, durch anstrengendes Aufmerken ermattet sind“. „Sie wollen frei sein, aber nur von einer Last, die ihre Trägheit ermüdete, nicht von einer Schranke,

[1]) a. a. O. S. 22.

[2]) Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. (Reklam XII. S. 140/141).

die ihre Thätigkeit hemmte". Diese „schwachen Geister" sind außer Stande, das „wahre und energische Schöne" zu genießen. „Auf Erholung rechneten sie bei diesem, aber auf eine Erholung nach ihrem Bedürfnis und nach ihrem armen Begriff und mit Verdruß entdecken sie, daß ihnen jetzt erst eine Kraftäußerung zugemutet wird, zu denen ihnen auch in ihrem besten Moment das Vermögen fehlen möchte". Noch eifriger wendet sich Grillparzer[1]) gegen eine zu seichte Auffassung des ästhetischen Genusses: „Rechnet man für nichts die Erhebung des Geistes, die Erhöhung des ganzen Daseins, das Thätigwerden von Gefühlen, die oft im ganzen wirklichen Leben eines Menschen nicht in Anregung kommen? Den Überblick über das Ganze des Lebens, die Einsicht in die eigene Brust, in das Getrieb eigener und fremder Leidenschaften? Das Wachhalten des Enthusiasmus jeder Art, den die engen Verhältnisse der Bürgerwelt so leicht einschläfern? Ist das alles nichts, daß man nötig hat: Durch das Unterschieben des bloßen Vergnügens als Zweck der Kunst den Künstler mit dem Taschenspieler in eine Klasse zu setzen?" Dazu nehme man noch Hebbels[2]) treffliche Bemerkung: „Solange das Theater Zeitvertreib des Volkes, des wirklichen, wahren Volkes bleibt, ist es nicht verloren, denn das Volk hat Phantasie, es läßt sich hinreißen und erschüttern und der ihm einwohnende Instinkt für das Echte und Nachhaltige, den es hier wie allenthalben, wo es als Gesamtheit urteilt, offenbart, schützt den Dichter, der etwas zu bringen hat, besser vor Verkennung und Mißhandlung als der „gute Geschmack" der Halbwisser. Erst wenn es Zeitvertreib der gelangweilten Menschenklasse wird, die sich die allein gebildete zu nennen übereingekommen ist und die nicht von den Mühen des Lebens, sondern vom Leben selbst sich ausruhen will, fängt es an zu sinken, dann sinkt es aber auch schneller als es zuvor stieg; denn wahrlich alle Kunst ruht auf dem tiefsten Ernst, und wenn sie diesen auch allerdings nach Schillers Worten in heitrem Spiel auflösen und bewältigen soll, so ist das doch nicht

[1]) Grillparzer, Werke XV S. 11 (Cotta).

[2]) Hebbel, Mein Wort über das Drama. (Ausg. Meyer, III S. 329).

so zu verstehen, als ob es ihre Aufgabe sei, ihn hinwegzuspötteln oder ihn tändelnd und gaukelnd zu überhüpfen". An der Strenge der Forderung aber kann nichts nachgelassen werden, wenn auch zugestanden werden muß, „daß unter den eigentlich beschäftigten Klassen nur äußerst Wenige sein werden [1])", denen die hochgespannten Ansprüche eines harten Daseinskampfes zu solch tiefgehender geistiger Bethätigung noch freie Kraft lassen.

Erst wenn wir uns über diesen ernsten Sinn des ästhetischen „Spieles" klar sind, dürfte die ihm zumeist unterliegende Täuschung in die rechte Beleuchtung treten. Ihre Bedeutung ist keine andre als die des Mittels zum Zweck, das nur erst durch den letzteren seinen Wert erhält. Es ist deshalb auch durchaus unnötig (nach unsrer Meinung, wie gesagt, sogar direkt störend), daß das Bewußtsein von ihr, der Illusion als solcher vorhanden sei. Es genügt, wenn sich ihre Wirkungen in dem als ästhetisch zu bezeichnenden Verhalten geltend machen. Diese Wirkung dürfen wir wohl in der eigenartigen Verschiebung unseres Bewußtseinszustandes sehen, bei welchem die entstehenden Gefühle erst durch das Medium der Phantasie geleitet und so zu sagen gebrochen werden. Wir haben es danach im ästhetischen Genuß nicht mit aktuellen, uns direkt und ungeschwächt anpackenden Gefühlen zu thun, sondern mit solchen, welche, durch das in der Phantasie wirksame Moment der Willkür abgelenkt, eben nur noch spielender Weise ablaufen. Diese, dem „wesenlosen Reich der Einbildungskraft", dem „ästhetischen Schein [2])" entstammenden Gefühle haben von vornherein eine eigentümliche Färbung, mit welcher wir sie hinnehmen, ohne uns über den Grund dieser Färbung bewußt sein zu müssen. Hiermit ist wohl das Problem gelöst, das Grillparzer [3]) in der Bemerkung ausspricht: „Der Zuschauer muß hingerissen werden, er muß, was er sieht, in einem gewissen Grade für wahr halten, oder mit dem ἔλεος καὶ φόβος

[1]) Schiller a. a. O. S. 141.

[2]) Schiller, Üb. d. ästh. Erz. 26. Brief.

[3]) Grillparzer, Werke XV., S. 85 (Cotta).

ist's vorbei; aber seinen Zustand muß ein dunkles (ich hätte bald gesagt: bewußtloses) Bewußtsein begleiten, denn wo bliebe sonst das Vergnügen an tragischen Begebenheiten und die Idee der Kunst?"

Diese Art der „Selbsttäuschung" aber ist eine kaum entbehrliche Fähigkeit für alle Diejenigen, welche gelernt haben, das tiefste Glück des Lebens in seinem seelisch-geistigen Gehalt zu finden.

7.

Der menschlich-bedeutungsvolle Gehalt.

In der besprochenen, bedeutungsvollen Bethätigung des Gefühls liegt nun auch der Punkt, in welchem sich die ästhetische Illusion mit der Wahrheit aussöhnt. Wir haben es in der Kunst nicht etwa nur mit einer schönen Lüge zu thun, die uns neben der oft etwas unbequemen und rauhen Erdenwelt einen lieblichen Garten vortäuscht, in dem wir uns auf ein paar Phantasiespaziergängen von der schweren Wirklichkeit der ersteren erholen könnten. Nein, auch das künstlerische Schaffen sucht eine Wahrheit, insofern es auch auf eine möglichst allgemeine Anerkennung abzielt. Freilich ist diese Wahrheit keine logisch zu begründende, keine sittlich zu bewährende, aber eine, welche in die Gefühlszusammenhänge eines normal empfindenden Menschen widerspruchslos eingehen kann. Sie sucht, wenn wir so sagen wollen, die Wahrheit auf der Innenseite der Welt, die Wahrheit dieses rätselvollen Lebens, das jedes Individuum nur für sich haben kann, dieses wunderbaren Prozesses, dessen Höhepunkte die Erscheinungen unseres Bewußtseins darstellen, während sein Anfang und sein Ende sich für unser Auge in das undurchdringliche Dunkel der Unendlichkeit verlieren. Gegenüber dem Bedürfnis aber, diesem innern Leben zum Ausdruck zu verhelfen, sinkt die Wahrheit der Außenwelt von ihrer sonstigen Stellung als Zweck zu der des Mittels herab. Für dieses Bedürfnis haben alle Dinge nur noch insofern befriedigenden Wert, als sie zum Symbol, zur sinnlichen Andeutung eines seelischen Gehaltes werden

können. Sind sie dessen unfähig, so werden sie uns gleichgültig bleiben, oder wir greifen, sei es in der Vorstellung, sei es mit der Hand, in ihre Existenz ein und ändern sie, bis sie das gewünschte Symbol darstellen. Das ist die ästhetische Freiheit, die, wenn sie einmal Lust zu träumen hat, auch noch im zwanzigsten Jahrhundert sich vor Nixen und Kobolden, Riesen und Zwergen, Furien und Centauren nicht zu fürchten braucht.

Worauf es beim Künstler hiernach ankommt, ist das: Die Werte, welche er schafft, müssen Gültigkeit haben. Das bedeutet erstens: er muß die Gefühle, die er auszudrücken sucht, auch ausdrücken können, d. h. er muß über die dazu nötige technische Geschicklichkeit verfügen. Zweitens aber: seine Gefühle müssen solche sein, daß ein allseitig normal entwickelter und voll ausgereifter Mensch sie nachzuerleben vermag, d. h. sie dürfen nicht kindisch, ungesund, abstrus oder verrückt sein.

Wollen wir den hiernach gegebenen Maßstab mit einem Wort bezeichnen, so werden wir kein besseres für ihn geprägt finden, als die Ausdrucksweise Volkelts: Es ist die Norm des Menschlich Bedeutungsvollen[1]).

Mit dieser sind zwei Auffassungen des ästhetischen Genusses abzuweisen, die bei den Künstlern selbst nicht selten Platz gegriffen haben, von denen die eine über das Niveau jener Norm hinauszugelangen sucht, indeß die andre unter demselben bleibt. In jener ersteren Richtung streben die Symbolisten und Mystiker. Sobald deren Wege aber über die Grenzen des Menschlich-Erlebbaren hinausführen, hört die künstlerische Wirkung auf:

„Willst du den Geist im Gesang erspüren
Und dich erfreuen an seinem Duft,

[1]) Volkelt, Ästhetische Zeitfragen. — Von Volkelts Ansicht muß ich insofern abweichen, als ich allerdings nicht in der intuitiven Einfühlung, wie er es nennt, noch eine besondre Bewußtseinsfunktion neben der ästhetischen Beseelung anzuerkennen vermag, wenn diese letztere dasselbe sein soll, wie die ästhetische Apperzeption. Dieser tiefinnerliche, die Gesamtpersönlichkeit in vollem Umfange beanspruchende Akt scheint mir genügend alles zu begreifen, was wir im ästhetischen Genuß erfahren.

Laß dich nicht vom eiteln Klang verführen,
Suche der Erde Gold nicht in der Luft[1])".

„Wenn daher ein Dichter den unglücklichen Einfall hat, Naturen, die schlechthin übermenschlich sind und auch nicht anders vorgestellt werden dürfen, zum Stoff seiner Schilderung zu erwählen, so kann er sich vor dem Überspannten nur dadurch sicher stellen, daß er das Poetische aufgiebt und es gar nicht einmal unternimmt, seinen Gegenstand durch die Einbildungskraft ausführen zu lassen. Denn thäte er dieses, so würde entweder diese ihre Grenzen auf den Gegenstand übertragen und aus einem absoluten Objekt ein beschränktes menschliches machen (was z. B. alle griechischen Gottheiten sind und auch sein sollen) oder der Gegenstand würde der Einbildungskraft ihre Grenzen nehmen, d. h. er würde sie aufheben, worin eben das Überspannte besteht[2])". Wir bekommen dann in solchen Fällen entweder (bei einem klügelnden Gedankenmaler) Begriffskombinationen, die vielleicht noch logischen, ganz gewiß aber keinen ästhetischen Gesichtspunkten mehr gerecht werden[3]), oder (wie bei dem zu weit in die Ekstase geratenen Künstler) ein ungegohrenes, mystisches Durcheinander von Anschauungen, die bestenfalls doch immer nur einen sinnlich berauschenden Augenblickseindruck erzielen[4]). Für die letzteren gilt, daß es „ein unechter Dichtertrieb ist, der über jede Grenze hinausgeht und sich überredet, als wenn schon das wilde Spiel der Imagination die poetische Begeisterung ausmache", während der echte Dichter „die Menschheit zwar von

[1]) Bodenstedt, Mirza-Schaffy.

[2]) Schiller, über naive und sentim. Dichtg. Reklam XII. S. 137.

[3]) In diesem Sinn müssen wir dem Urteile Jungmanns (Ästhetik, Freiburg 1886, II, S. 89 ff.) widersprechen, der in übertriebener Lobpreisung des Straßburger Fahnenbildes (S. 82 f.), die charakteristischer Weise den Romantikern nachgesprochen ist, diesem den Rang vor der Sixtinischen Madonna einräumen will. Zum ästhetischen Eindruck des ersteren vgl. unsre Bemerkungen über das archaische Kunstwerk in § 13.

[4]) Nietzsche selbst hat hierin sich nicht selten verirrt und seine weniger bedeutenden Jünger haben es z. T. geradezu zum Prinzip ihres Schaffens gemacht.

allen zufälligen Schranken befreien soll, aber ohne ihren Begriff aufzuheben und ihre notwendigen Grenzen zu verrücken[1])".

Die zweite abzuweisende Auffassung liegt in der Meinung, als handle es sich für die Kunst um weiter nichts, als getreue Nachahmung der Natur. Worin sollte dann doch die Freude an der Kunst bestehen? In dem Vergnügen an der technischen Fertigkeit, so wie uns etwa auch der Anblick einer geschickten Maschinerie oder dgl. ergötzt? Und da die Nachbildung immer so weit hinter der Wirklichkeit bleibt (z. B. Menschen, die nicht sprechen, sich nicht bewegen) wie kommt es, daß jene uns trotzdem so oft stärker anspricht als diese? Und zuletzt dann überhaupt noch die Frage, was uns an der Natur selbst so interessant ist, daß es uns zum Festhalten reizt? „Was liegt denn in der Röte der Wolken, im Verglimmen des Lichtes, im Hereinbrechen der Schatten beim Untergange der Sonne Rührendes, daß mir darüber die Thränen in den Augen stehen? Warum gehe ich die frischen grünenden Bäume vorüber und bleibe stehen vor dem blitzgetroffnen, betrachte ihn, bleibe versunken stehen und kehre mich zuletzt mit einem Seufzer ab? Was beseufze ich? den Baum? Er fühlt seine Verletzung nicht. Oder beseufze ich halb unbewußt das Fallen alles Großen, das Verblühen des Blühenden, „„das Loos des Schönen auf der Erde""? Trage ich meine Empfindung auf den Baum über und ist er mir nur ein Bild dessen, was ich dabei denke? Wenn es so ist, und es ist so, so wird es auch begreiflich, warum die Natur bloß tiefer denkende und empfindende Menschen bewegt . . .". Wenn sich dann nun der Fähige hinsetzt, um seine Empfindung bleibend darzustellen, und — „mit Hinweglassung des für die Wirkung Gleichgültigen und Störenden — dasjenige aufzeichnet, was die gefühlte Wirkung auf ihn hervorgebracht hat, so wird nun auch der flachere Beschauer auf diese Art zur Aufmerksamkeit angeregt . . ." „Er wird die Idee des Künstlers erkennen und die Nachahmung des Gegenstandes wird nur das Mittel der Ver-

[1]) Schiller a. a. O. S. 139.

ständlichung gewesen sein[1])". Wo der Realismus daher allzu deutlich bei seiner Nachahmung der Natur das Häßliche, Traurige, Schreckliche und dgl. betont, da ist es klar: nicht das Stückchen Natur, sondern die pessimistische Stimmung bildet den ästhetischen Gehalt des Kunstwerks. Ebenso sind es bei den Niederländern der gemütliche Humor, die derbe Lebensfreudigkeit und ähnliche seelische Momente, die uns ästhetisch interessieren, während die dargestellten Menschen an sich höchstens ein kulturhistorisches, aber kein ästhetisches Interesse erwecken.

Aus entsprechenden Gründen ist auch die Kunst bei Behandlung historischer Stoffe nicht zu absoluter Treue[2]) verpflichtet. Der Geschichte wird der Künstler stets so gegenüberstehen, wie es etwa R. Wagner[3]) ausdrückt: Es war „meine Teilnahme an der politischen Erscheinungswelt insofern stets künstlerischer Natur gewesen, als ich unter ihrer formellen Äußerung auf ihren rein menschlichen Inhalt blickte: erst wenn ich dieses Formelle, wie es sich aus juristisch-traditionellen Rechtspunkten gestaltet, von den Erscheinungen abstreifen und auf ihren inhaltlichen Kern als rein menschliches Wesen treffen konnte, vermochten sie mir Sympathie abzugewinnen." Man muß einsehen lernen, „daß das Drama (die Kunst überhaupt) nicht bloß in seiner Totalität, wo es sich von selbst versteht, sondern daß es schon in jedem seiner Elemente symbolisch ist[4])." Daher erhält die Kunst „Macht, ja Verbindlichkeit, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten[5])." Sie steht nur „unter dem strengen Gesetz der Naturwahrheit[6]), welche man im Gegensatz von der historischen

[1]) Grillparzer, Werke XV, Seite 18/19 (Cotta).

[2]) Die sich allerdings aus andern Gründen doch auch hier empfehlen kann.

[3]) Wagner, Mitteilung an meine Freunde. Gesammelte Schriften 2. Aufl. Leipzig 1887/88, S. 309.

[4]) Hebbel, Mein Wort über das Drama (a. a. O. S. 318).

[5]) Schiller, Über die tragische Kunst (Reklam XI, S. 245).

[6]) Hieße richtiger „Gesetz der psychologischen Wahrheit", denn Geistererscheinungen und dgl. entsprechen nicht der Naturwahrheit.

die poetische Wahrheit nennt". Es ist somit nicht nur die Aufgabe des „Wort-Tondichters", sondern die jedes Künstlers, „das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche[1])" auszusprechen. Grillparzer[2]) sagt: „Weh' dem Dichter, der sich seinen Stoff und die Behandlung desselben vom Publikum diktieren läßt. Aber weh auch dem, der vergißt, daß seine Aufgabe ist, sein Werk der allgemeinen Menschennatur verständlich und empfindbar zu machen. Von dieser allgemeinen Menschennatur kennen wir aber keinen unzweideutigeren Ausdruck, als die Stimme der allgemeinen Menschheit[3])".

Es ist wohl der entscheidende Vorzug dieser Auffassung der ästhetischen Norm, daß sie von keinen metaphysischen Gesichtspunkten abhängig ist[4]). Nur auch mit einem solchen Maßstabe können wir unparteiisch d. h. rein ästhetisch über jeden Künstler urteilen, ohne seine Weltanschauung als solche mitkritisieren zu müssen. Mögen Religionen und philosophische Systeme miteinander streiten. Was wir von der Kunst erwarten, ist nichts anderes, als daß sie den Stimmungen Ausdruck verschafft, die nun einmal in der Welt vorhanden sind. So oft auf Erden noch Frühlings-

---

[1]) Wagner, a. a. O. S. 318.

[2]) Grillparzer, a. a. O. S. 69.

[3]) Deren Urteil sich im Laufe der Geschichte von selbst vollstreckt. Vgl. hierzu § 10.

[4]) Wir halten dies aus dem Grunde für einen Vorzug, weil es unseres Erachtens das Wesen der metaphysischen Erkenntnis ist, eine Überschreitung und eine Ergänzung unsrer Erfahrung, nicht aber eine Voraussetzung derselben zu sein. Man thut deshalb wohl gut, mit allen Forschungen zunächst so weit wie möglich, im Gebiete der Erfahrung zu bleiben. Erst dann, wenn die Beziehungsmöglichkeit von Begriffen hier aufzuhören scheint, ist die metaphysische Ergänzung einzutreten berechtigt. Irgend einmal müssen natürlich auch die ästhetischen Erörterungen, so gut wie alle andern, auf diesem Punkte ankommen. Wir trauen sogar der Ästhetik nicht geringere Wichtigkeit und Fruchtbarkeit für die Methaphysik zu, als irgend einer anderen mit dem menschlichen Seelenleben sich beschäftigenden Wissenschaft. Nur können wir uns nicht entschließen, eher über den Maßstab des „Reinmenschlichen" hinauszugehen, als bis die logisch zwingende Nötigung dazu vorliegt. Vgl. dazu auch Siebeck, Ztschr. für Völkerpsychologie X S. 24 ff.

sonnen und Maienblüten einkehren, wird Lebens- und Liebeslust nach künstlerischer Gestaltung drängen. Solange es aber auch Menschen giebt, die an Gott und aller Gerechtigkeit verzweifeln, wird das Echo ihrer Klagen in der Kunst desgleichen widerhallen. Immer wieder wird die hoffnungsfreudige Jugend neben ein resigniertes Alter treten. Die Kunst aber gehört beiden. In wechselnden Formen werden sich im menschlichen Denken stets von neuem das teleologische und das reinmechanische Weltbild gegenüberstehen. Beide können sich in der Kunst spiegeln, das eine mit seiner ganzen strengen Unerbittlichkeit, das andre mit seinem freundlicheren Vertrauen auf eine durch alle Wirren des Lebens hindurch waltende geistige Macht. Der Glaube an einen persönlichen Schöpfer Himmels und der Erde macht die Welt als ästhetische Erscheinung nicht schlechter begreiflich, als der Pantheismus. Aber selbst wenn ein kühner dichterischer Versuch den Teufel zum Demiurgen macht, wird die Analogie zur erscheinenden Persönlichkeit nicht verschwinden. Es sind Sentimentalitäten, die für die Ästhetik keine Bedeutung haben, wenn H. Türk[1]) nur die Liebe zu Gott und der Welt zum Maßstabe des Genies machen will. Haß und Bitterkeit werden in der Kunst ebenso lange möglich sein, wie im Leben. Auch das frömmste Gemüt ist nicht rein von ihnen, und verschieden sind nur die Gegenstände, an denen sie sich entzünden. Die Beurteilung dieser Gegenstände aber gehört in das Gebiet der Moral, der Religion, der Metaphysik, nicht in das der Ästhetik. Eine Hamletnatur ist ästhetisch bedeutend trotz ihrer Verzweiflung an der Welt und an Gott, mag sie nun auf den Theaterbrettern erscheinen oder mit ihrem erschreckenden tiefsinnigen Wahnwitz uns auf dem Schauplatz der Wirklichkeit[2]) begegnen, wie etwa in Nietzsche. Mag immerhin auch jede, sei es philosophische, sei es religiöse Lebensauffassung die Schöpfungen der Kunst nach dem werten, was sie im Interesse dieser Auffassung sein können —

[1]) H. Türk, Der geniale Mensch. (Jena 1899).

[2]) Wo sie H. Türk mit dem Wort „Borniertheit" meint abthun zu können, indem er ihre Verwandtschaft mit der (von ihm richtig gewürdigten) Bühnenerscheinung übersieht.

nur das Recht bestreiten wir jeder, daß sie uns diese Schätzung auch in die Ästhetik einschmuggele. Die Fragen, nach welchen allein diese zu richten hat, sind niemals andere als die: ob in einem Kunstwerk Stimmung liege, inwieweit diese Stimmung den ihr entsprechenden Ausdruck gefunden habe, und endlich, in welchem Umfang diese Stimmung eine unter menschlichen Verhältnissen mögliche sei.

8.

Künſtleranſichten.

Ein lohnender Verſuch iſt es, den Dilthey[1]) macht, bei den Künſtlern ſelbſt einmal nachzufragen, was ſie als das Hauptmotiv der künſtleriſchen Thätigkeit in ſich wahrzunehmen glauben. Wenn wir dieſen Verſuch nachahmen, ſo iſt es faſt wie die Probe auf's Exempel. Denn mag auch des Künſtlers Ausdrucksweiſe ſich nicht immer ganz mit der des Philoſophen decken, ſo müſſen doch die entſcheidenden inneren Antriebe ihm am deutlichſten faßbar ſein.

Wenden wir uns etwa an den Dichter. Zunächſt unterſcheidet ihn von den übrigen Menſchen eine beſondre Beherrſchung der Sprache. Teilt er aber dieſe nicht mit manchem leidenſchaftlichen politiſchen Redner, mit manchem gewandten Geſellſchaftsmenſchen und anderen? Und wie weit ſind ſolche Leute oft vom Dichter, ja z. T. ſogar vom bloßen Verſtändnis der Poeſie entfernt. So iſt das unterſcheidende Merkmal vielleicht ein feinfühliges Gehör für den Klangwert der Worte, für Reim und Rythmus? Aber das würde doch nur jenen ſinnlichen Faktor bezeichnen, den wir für ſich allein nicht als genügend zur Erklärung des äſthetiſchen Genuſſes mochten gelten laſſen[2]).

Was nach unſrer Anſchauung den Dichter macht, kann nur die Intenſität des Gefühls ſein, ein drängendes innres Leben, das im Herzen auf und nieder wogend in ähnlicher

[1]) Dilthey, Dichteriſche Einbildungskraft und Wahnſinn. Leipzig 1886.

[2]) ſ. o. § 2.

Weise nach Ausdruck ringt, wie etwa ein schweres Leid nach Thränen. So sagt auch das von Dilthey zitierte Wort Schillers, daß „die Werke der Begeisterung oft durch einen Drang nach Ergießung strebender Gefühle erzeugt werden". Wir würden „immer" an Stelle des „oft" setzen. Eingehender äußert sich das an derselben Stelle herangezogene Bekenntnis Otto Ludwigs: „Mein Verfahren ist dies: es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere, in irgend einer Stellung oder Geberdung für sich oder gegeneinander. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung. Von der erst gesehenen Situation aus schießen bald nach vorwärts bald nach dem Ende immer neu plastisch mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück habe. Dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält". Man sieht deutlich, wie das lebhaft bewegte Gefühl es ist, das zum Schaffen drängt. In seinem Ringen nach Ausdruck, nach einem Symbol für seinen begrifflich nicht faßbaren Inhalt klammert es sich an die ersten besten ihm entgegenkommenden Bilder, die „nicht einmal die Katastrophe" zu enthalten brauchen, wenn sie nur charakteristisch sind, d. h. bezeichnend für die betreffende Stimmung.

Im gleichen Sinne hat R. Wagner den dankenswerten Versuch gemacht, seine ganzen Werke in ihrer zeitlichen Folge als die Früchte seiner eigenen Entwicklungsstufen und der mit diesen gegebenen Gefühlszustände zu erklären [1]). Hier ist natürlich nicht der Ort dieser Entwicklung im Einzelnen zu folgen. Wagner wünscht zu zeigen, wie ihm die Kunst „nicht ein Mittel zum Ruhm- oder Gelderwerb, sondern zur Kundgebung seiner Anschauungen an fühlende Herzen war [2])", denn „das notwendigste

[1]) R. Wagner, Mitteilung an meine Freunde. (Werke 2. Aufl., Bd. IV, S. 230).

[2]) a. a. O. S. 304.

und natürlichste Verlangen des Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden zu werden[1])".

Von Goethe aber dürfte in diesen Zusammenhang das bekannte Wort gehören[2]): „Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deßhalb zu beruhigen. Die Gabe hierzu war wohl Niemand nötiger als mir, den seine Natur immerfort aus einem Extreme in das andere warf. Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist". Also die Kunst war ihm die Verkörperung des eignen Innenlebens. Nicht anders hat auch Hebbel[3]) sie aufgefaßt: „Ich will nur den weitverbreiteten Wahn, als ob der Dichter etwas andres geben könne, als sich selbst, als seinen eigenen Lebensprozeß, bestreiten; er kann es nicht und hat es auch nicht nötig, denn wenn er wahrhaft lebt, wenn er sich nicht klein und eigensinnig in sein dürftiges Ich verkriecht, sondern durchströmt wird von den unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluß sind und neue Formen und Gestalten vorbereiten, so darf er dem Zuge seines Geistes getrost folgen und kann gewiß sein, daß er in seinen Bedürfnissen die Bedürfnisse der Welt, in seinen Phantasien die Bilder der Zukunft ausspricht, womit es sich freilich sehr wohl verträgt, daß er sich in die Kämpfe, die eben auf der Straße vorfallen, nicht persönlich mischt".

Wie Grillparzer sein Schaffen möchte verstanden wissen, sagen die Zeilen:

[1]) a. a. O. S. 299. Wir folgen hier dem, was R. W. über die Antriebe seines Schaffens sagt, ohne damit natürlich schon seinen kunsttheoretischen Erörterungen im allgemeinen zustimmen zu wollen.

[2]) Goethe, Wahrheit und Dichtung II, 7. (Cotta, Stuttg. 87. S. 207).

[3]) Hebbel, Mein Wort über das Drama (Meyer III, S. 322).

„Nimm es als ein Leben an,
Und leb' es mit, wie ich gethan [1])".

Oder sein Gedicht: Abschied von Gastein, in welchem es von den Werken des Dichters zum Schlusse heißt:

„Gelöste Teile sind's von seinem Leben".

Bei einer andern Gelegenheit sagt er: „Der Wert des Dichters besteht eigentlich in der Art und Weise, wie er die Natur betrachtet [2])". Genau das Wort Zolas: „Die Kunst ist nichts anderes, als die Natur aus dem Winkel eines besonderen Temperamentes heraus betrachtet".

Den bildenden Künstler hat Max Klinger im Auge, wenn er von dem „wahren Künstler, für den es keine Richtung als seine Natur giebt", sagt [3]): „Neben der Bewunderung, der Anbetung dieser prachtvollen, großschreitenden Welt wohnen die Resignationen, der arme Trost, der ganze Jammer der lächerlichen Flauheit des kläglichen Geschöpfes im ewigen Kampfe zwischen Wollen und Können. Zu empfinden [4]) was er sieht, zu geben, was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus. Sollten denn nun, an das Schöne gebunden durch Form und Farbe, in ihm die mächtigen Eindrücke stumm bleiben, mit denen die dunkle Seite des Lebens ihn überflutet, vor denen er auch nach Hilfe sucht?"

Neben diesen Übereinstimmungen scheinen wir nun freilich mit Hildebrand in Widerspruch zu kommen, der die Persönlichkeit nicht so sehr betont wissen möchte. Aber man wird trotzdem unsre Auffassung der seinigen entsprechend finden, wenn man bedenkt, daß wir ebensowenig, wie er, „subjektive Willkür", „persönliche Capricen", „Zeitkrankheiten" im Reiche der Kunst wollen gelten lassen, weil sie eben keine allgemeine menschliche Bedeutung haben. Das aber giebt uns wohl auch Hildebrand zu, daß die Persönlichkeit eine wesentliche

[1]) Ausg. Cotta III, S. 136.
[2]) ebda. XV, S. 84.
[3]) Malerei und Zeichnung, (Lpzg. 1895) S. 22 und S. 26.
[4]) „Empfinden" hier natürlich im Sinne von „Fühlen" zu verstehen.

Rolle dabei spielt, wenn der Künstler sich selber „als agierend vorstellt und sich fragt, würde ich mich so oder so in dem Falle bewegen [1])". Denken wir z. B. an das, wie ich meine, echt plastische „Ebenbild Gottes" der Therese Fedorowna Ries, dem die Künstlerin die Frage eingab: „Bist Du glücklich?" Die kräftige Mannesgestalt auf dem Felsblock sitzend, das Kinn mürrisch in die starke Faust gestemmt und in jedem Zug Ekel, Hohn, Verachtung —: gehört zu einer solchen steinernen Predigt nicht eine Summe feinster psychologischer Beobachtungen, wie sie nur derjenige mit Sicherheit anstellen kann, dem ähnliche tiefe Gemütsbewegungen nicht fremd sind? Schließen wir von da zurück auf Werke, die einer harmonischeren Stimmung entsprossen sind, wie etwa Hildebrands Jüngling mit der Kugel — ich glaube nicht, daß jede Alltagspersönlichkeit dies einfache Thema so durch und durch mit reichster Lebendigkeit erfüllen könnte.

Im Grunde genommen ist es eine Selbstverständlichkeit, daß der Künstler auch in der Nachahmung der Wirklichkeit nur Inhalte seiner Persönlichkeit geben kann. Um mit Dürers Worten zu reden: „Ein guter Maler ist inwendig voller Figuren und, wenn's möglich wäre, daß er ewiglich lebte, so hätte er aus den inneren Ideen . . . allzeit etwas Neues durch die Werke auszugießen [2])". Wir glaubten nur einerseits gerade wegen der Unbestreitbarkeit dieser Thatsache sie für die ästhetische Untersuchung gebührend hervorheben zu müssen, andrerseits hoffen wir in den voraufgeschickten Paragraphen die genaueren psychologischen Grundlagen derselben in der Hauptsache erkannt zu haben.

---

[1]) a. a. O., S. 94.

[2]) S. Janitschek, deutsche Malerei, S. 330.

9.

Hiſtoriſche Anmerkungen.

Viele Züge aus der Geſchichte der Kunſt werden nur durch dieſe Auffaſſung, welche in der Perſönlichkeit des Künſtlers, und zwar naturgemäß in der Gefühlswelt derſelben, die Antriebe zum Schaffen ſieht, verſtändlich. Erinnern wir uns z. B. an Charaktere, wie ſie in Lenau oder, wenn es erlaubt iſt, ſo weit auszuholen, in Taſſo erſchienen ſind. Beide ſind darin verwandt, daß ihnen im Leben nichts ſo unmöglich war, als eine ruhige ſtetige Arbeit, und dennoch ſehen wir beide umfangreiche poetiſche Schöpfungen in wohlgeordneter Gedankenfolge und feingefeilter Formenprägung, das mühſame Werk vieler Stunden, Tage und Wochen, hervorbringen. Es giebt wohl keine andre Erklärung dafür als die, daß in eben dem Moment der ſchöpferiſche Drang dieſer Männer lag, in welchem ſonſt der Grund ihrer ſteten Unruhe, ihres Unbefriedigtſeins, ihres Mangels an Selbſtbeherrſchung enthalten war, nämlich in ihrem übermächtigen und auf beſtimmte Reize außergewöhnlich tief reagierenden Gefühlsleben [1]).

„Nur vom Überfluß lebt das Schöne, dies merke dir, Dichter.
Haſt du nicht etwas zu viel, haſt du mit nichten genug [2])“.

Die einflußreiche Rolle, welche im Leben ſo vieler Künſtler

---

[1]) Inwieweit dieſes wieder, was für die hier Genannten wichtig iſt, mit körperlichen Vorgängen in Wechſelwirkung ſtehen kann, iſt für die uns beſchäftigende Frage gleichgültig.

[2]) Hebbel.

die Beziehungen zum Weibe spielten, wird wohl auch durch die oben bezeichnete Auffassung in dasjenige Licht gerückt werden, welches sie uns am verständlichsten und, was bei manchem von ihnen auszusprechen nicht unangebracht ist, am verzeihlichsten erscheinen läßt. Einsichtige Leute haben ja auch eigentlich stets von diesem Gesichtspunkt aus geurteilt. Wenn sich beim gewöhnlichen Menschen schon alle jene Gefühle, welche in irgend einer Beziehung zur sexuellen Sphäre stehen, durch eine besondere Intensität auszuzeichnen pflegen, so werden wir ihre tiefe Lebendigkeit in einer Künstlernatur um so erklärlicher finden. Hat doch auch Richard Wagner z. B. mit grandioser Einseitigkeit fast nur aus derartigen Stimmungen heraus komponiert.

Neben ihnen waren bei Lenau noch diejenigen besonders betont, welche sich aus dem Verhältnis zur Natur ergaben. Auch das findet sich häufig, weshalb Künstler sich so gern von pantheistischen Gedanken einnehmen lassen. Wie anspruchslos erscheinen dem Alltagsmenschen in Wirklichkeit häufig die Landschaftsstücke, die er im Gemälde eines Ruysdael plötzlich beseelt findet und ästhetisch genießen lernt.

Welch gleichgültige Szenen des gewöhnlichen Lebens sind es auch, die von den heitern Genremalern aller Zeiten der Mühe des Nachbildens für wertgehalten wurden. So überall! Erscheinungen dieses Daseins, an denen der Laie vielleicht viele Male vorübergegangen ist, ohne sie eines Seitenblicks, geschweige denn eines besonderen Interesses zu würdigen, fordern den Künstler zu innigem Versenken, zum lebhaften Nachfühlen und zum Nachbilden auf. Er trägt eben eine so reiche und tiefe Gefühlswelt in sich, daß diese überall unwillkürlich nach Zeichen sucht, mit deren Hilfe sie sich zum Ausdruck bringen könnte.

Um so dringender muß dieses innere Leben nach äußerer Gestaltung begehren, je weniger die vorher geschaffenen Kunstwerke für seine Eigenart als entsprechende Symbole genügen können. Hier ist es, wo ein Künstler durch seine Originalität Bedeutung gewinnt. Gefühlen, die bis dahin stumm waren, wird er die ersehnte Sprache leihen, wird ihre Wirkungskraft

damit erhöhen und verallgemeinern. Stets feiner wird das reiche Ineinanderspielen verschiedener Gefühle beobachtet, immer neue Schätze des menschlichen Innenlebens werden erschlossen, der psychologische Differenzierungsprozeß gefördert. Es ist der Punkt, wo die große entwicklungsgeschichtliche Wichtigkeit der Kunst besonders hervortritt. Wie der Pflug das schwere Erdreich, so wühlt sie den Boden der Seele auf und macht ihn locker und fruchtbar für die Thaten, die aus ihm hervorgehen sollen.

Wo hingegen an Stelle jenes Ausdrucksbedürfnisses einer wirklich eigenartigen Persönlichkeit nur Eitelkeit und Ehrgeiz die bewegenden Motive zu künstlerischen Versuchen sind, da haben wir den mehr oder weniger bedeutenden Nachahmer, den Dilettanten, dessen Wirkung eine entsprechend beschränkte ist. Wir wollen nicht sagen, daß nicht auch aus den Kreisen dieser letztgenannten das eine oder andre glückliche Werk hervorgehen könnte. Auch sie können zuweilen von der mächtigen Woge eines großen Gefühls zu Höhen emporgetragen werden, von denen aus sie den übrigen Menschen ein treffendes Wort, ein ergreifendes Lied zurufen. So etwa dürfen wir uns „Die Wacht am Rhein" und andere ähnliche poetische Verkörperungen einer völkerbewegenden Stimmung entstanden denken, deren Dichtern kein zweiter Wurf mehr gelingen wollte. In gewissen Blütezeiten des Daseins kann ja mitunter sogar der gewöhnliche Mensch etwas von dem Drange in sich erleben, der den Künstler zum Schaffen nötigt. Der fruchtbare Boden bringt dabei allerdings nicht immer die wertvollsten Blumen hervor.

Die starke Erregbarkeit der künstlerischen Natur bei oft den geringsten Anlässen bedeutet für die seelische und infolgedessen auch für die körperliche Gleichgewichtslage zuweilen eine Gefahr, wenigstens überall da, wo nicht nur die freundlichen und ruhigen Seiten des Lebens, sondern auch seine dunkeln und verzweifelten sie berühren. Da hat denn wohl die Kunst, wenn wir es hier so prosaisch aussprechen wollen, die Rolle des Sicherheitsventils zu spielen, durch das gefährlich hochgespannte Stimmungen sich entladen können. Wie Goethe in den „Leiden des jungen

Werther", so vermag jeder echte Künstler die Lasten, die das Geschick seiner Seele aufbürdete, abzuwälzen, während er ihnen sonst vielleicht erlegen wäre, sie ihm mindestens das Leben zur dauernden Qual machen könnten. Und in diesem Sinne läßt ja auch Goethe den Tasso seiner Kunst danken:

„Die Thräne hat uns die Natur verlieh'n,
Den Schrei des Schmerzes, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt — Und mir noch über Alles —
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide [1])".

Wenn aber eine mächtige Gefühlsbewegung erst in Worte sich fassen läßt, so ist damit auch schon ein Anfang zu ihrer Beherrschung gemacht. Der Durchgang durch die Vorstellungsthätigkeit kann klärend wirken, so „daß der unbestimmte formlose Schmerz über die Übel des Lebens durch die bildende Kunst Gestalt bekommt, und nun nicht mehr als ein Unbegrenztes in dumpfer Marter, sondern als ein zu Überschauendes bei vollem Bewußtsein wirkt [2])". Auf die befreiende Macht dieser Objektivierung passen auch Schillers [3]) Worte: „das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit [4]) und Vernunft zugleich thätig sind, eben deßwegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Arten thätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen. . . ."

Vielleicht begreifen wir von diesem Gesichtspunkte aus am besten den starken Eindruck, den ein Werk wie Spinozas Ethik auf denkende Künstler zu machen pflegt. Wird doch auch in ihr

[1]) Tasso V, 5.
[2]) Grillparzer Werke XV, 91.
[3]) Über die ästhet. Erziehung. 20. Brief S. 46.
[4]) Worunter wir die Gefühlswelt überhaupt verstehen möchten.

das Treiben der Gefühle, hier freilich mit der ergreifenden Ruhe des tiefen Denkers, „objektiviert". Überwältigender könnte z. B. die Idee des Othello gar nicht ausgesprochen werden als es bei Spinoza in seiner Analyse der Eifersucht geschieht[1]), und mit lapidarer Wucht ist eine ganze Tragödie in die wenigen Worte der Definition gefaßt: Zelotypia = odium erga rem amatam invidiae junctum. Die Verwandtschaft zwischen dieser begrifflichen und jener anschaulichen Verkörperung der Idee ist einleuchtend.

Das Genie stellen die einen mit dem Wahnsinn in eine Linie, andere sehen in ihm den vollkommenen Menschen, den ganz großen, allseitig gebildeten, im vollsten seelischen Gleichgewicht befindlichen. Dieser letzteren Vorstellung gegenüber müssen wir uns freilich jedenfalls erinnern, daß sie ein Ideal ist, welches im Auf- und Niederwogen einer erst mitten in der Entwicklung begriffenen Geschichte gar nicht erfüllt werden kann. Man mag von einem solchen „Übermenschen" träumen in Augenblicken schwärmerischer Weltvergessenheit, aber ihn in unserer unfertigen engen Wirklichkeit erwarten zu wollen, das wäre unbescheidene Phantasterei. Bei menschlichen Größen pflegt das Verhältnis der seelischen Kräfte etwas verschoben zu sein, beim scharfsinnigen Denker zu Gunsten des Verstandes, bei dem Thatgewaltigen zu Gunsten des Willens, bei den Künstlern zu Gunsten des Gefühls.

Oft nun mag es sich ereignen, daß der Übermacht des letzteren Verstand und Wille nicht mehr gewachsen sind. An das traurige Beispiel von Tasso und Lenau wurde schon erinnert. Besonders gefährliche Bedingungen für körperliche wie geistige Zerrüttungen sind insofern mit einer künstlerischen Anlage thatsächlich oft gegeben. Darum ist aber die Ursache der künstlerischen Größe doch nie in jener relativen Schwäche von Verstand und (namentlich) Willen zu suchen, sondern lediglich in der Stärke des Gefühls. Und die schönsten Werke aller Künste zu allen Zeiten werden stets da erscheinen, wo selbst das intensivste Fühlen noch in einem guten Verstande und in einem festen Willen sein

[1]) Ethik III, Lehrsatz 35. K. Fischer, Gesch. der Philos. Heidelberg 1898, S. 437.

Gegengewicht findet. Dann aber giebt es für den Menschen, nächst dem Bewußtsein, einen seinen Verhältnissen entsprechenden ethischen Wert für die Entwicklung der Gesamtheit zu haben, sicher keinen höheren Genuß, als mit klarem Geiste eine reiche Gefühlswelt zu beherrschen, ihre Bethätigung mit bewußter Entschiedenheit zu leiten. Diesem Ideal sind vielleicht wenige so nahe gekommen, als Goethe, und um so lieber, mit um so geringerer Besorgnis mißverstanden zu werden, gedenken wir hier seines Wortes:

„Höchstes Glück der Erdenkinder
Ist doch die Persönlichkeit".

Ein Motto für jedes echte Künstlerleben.

10.

Von der Anwendung der äſthetiſchen Norm.

Mit welchem Rechte dürfen wir nun aber dem Künſtler eine Norm vorhalten, wenn ihn doch zur Bethätigung ſeiner Kunſt nichts andres veranlaſſen kann, als der eigne nach Entlaſtung drängende Reichtum der Gefühle? Können wir ihm etwa die Gefühle vorſchreiben, die er haben darf? Oder können wir einigen Gefühlen das Sich-Entladen verbieten trotz allen Drängens? Die Norm des „Menſchlich-Bedeutungsvollen“ ſollte der Maßſtab unſres Urteils ſein. Wer aber ſoll im einzelnen Falle entſcheiden, ob ein Gefühl für die Menſchheit bedeutungsvoll ſei oder nicht?

Niemals iſt ein Sterblicher eine ſo allumfaſſende und ſo weit in die Zukunft hinausſchauende Perſönlichkeit, daß er dieſe ſchwerwiegende Frage für alle Einzelheiten der Kunſt entſcheiden könnte. Es muß einen höheren Richter geben als den einzelnen Menſchen, und das iſt eben die Menſchheit in ihrer Geſamtheit. Sie ſpricht und vollſtreckt ihr Urteil zugleich, — im Laufe der Entwicklung, in der Geſchichte der Kunſt.

Dem Künſtler aber ſteht es frei, vor dieſem Forum zu erſcheinen oder nicht. Wir können von niemand verlangen, daß er Künſtler ſei, wir können auch keinem die Art und Weiſe vorſchreiben, in der er es ſein ſoll. Wünſcht einer nur für ſeine Perſon ſeinen Launen in irgend welchen Formen Anſchauung zu geben, ſo hat Niemand das Recht ihn darum zu tadeln. Aber wer ſtände ſo einſam, daß er nicht in all ſeinem geiſtigen Thun

und Treiben die ungezählten Fäden entdeckte, durch die er mit der gesamten Menschheit verknüpft ist? Jeder geistige Akt verflicht uns in das Gewebe der gemeinsamen Interessen, welches, obzwar in abgestufter Intensität, schließlich die ganze denkende Menschheit umspannt. Und deshalb treten hier alsbald die „Normen" an uns heran, ihrem Wesen nach alle in Gestalt der Alternative, ob wir nun aus unserer individuellen Vereinzelung heraus in jenen unendlichen geistigen Verband eintreten wollen oder nicht. Und diese Frage ist es auch, die das Schaffen des Künstlers zu beantworten hat. Es handelt sich für diesen darum, ob sein Werk nur für die Gefühlslast seines eigenen flüchtigen Ich ein erleichterndes Ausdrucksmittel ist, oder ob es Hunderte und Tausende von Menschen dankbar empfangen sollen, um sich durch dasselbe zu einer freien glücklichen Bethätigung der gleichen Gefühle anregen zu lassen. Ein normaler Mensch wird wohl immer die geistige Verbindung mit den Mitmenschen wünschen, und wenn etwas auf die Thätigkeit des Künstlers einwirken kann, so ist es nur dieser Wunsch. Wie weit dann seine Natur diesem Wunsche nachzukommen vermag, ist eine andere Frage. Da gilt vom wahren Genie, was Schiller[1]) sagt: „Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (alles was die gesunde Natur thut, ist göttlich), seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen". Für die andern ist Hebbels Distichon gesprochen:

„Freilich thut es Dir not, zu schaffen, ich glaub' es doch leider!
Thut es der Welt nicht not, daß sie besitzt, was Du schaffst".

Wird ein Fühlen von der Mitwelt nicht geteilt, so braucht das weder ein gutes noch ein schlechtes Zeichen zu sein. Ihr Beifall ist oft ebenso ungerecht, wie ihre Verdammung kurzsichtig. Würden aber auch die folgenden Generationen mit ihrem sich

[1]) Über naive und sentim. Dichtung. (Werke, Reklam, Bd. XII, S. 97).

reicher ausgestaltenden Gefühlsleben niemals Verständnis für dasselbe gewinnen, so würde der Künstler, der es vertrat, eben einfach aufhören, als solcher zu existieren. Der Wunsch nach „Unsterblichkeit" aber, welches kein andrer ist, als der, auch mit seiner Art zu fühlen ein normales Glied in der unendlichen Kette der menschlichen Entwicklung sein zu dürfen, wird sich für die künstlerische Thätigkeit mit derselben Energie geltend machen, wie in ethischer Richtung das Gewissen. Und wie das glückliche Bewußtsein ethischer, so giebt es auch eines ästhetischer Befriedigung: es ist das Bewußtsein, wahr gefühlt, und beim Künstler, dieses Gefühl wahr ausgedrückt zu haben [1]). Wenn einem Künstler dieses abhanden kommt, wenn er „an sich irre wird", (und tragische Augenblicke der Art kann der Größte erleben) da vermöchte es ihm kein fremder Beifall zu ersetzen, während es ihn umgekehrt trotz allseitiger Anzweiflung und Anfeindung aufrecht erhalten wird. Böcklin ist ein Beispiel für letzteres. Er hat aber wenigstens in späterer Zeit auch noch den äußeren Sieg seiner Kunst erleben dürfen. Manchem andern sind die Kränze des Ruhmes erst auf das Grab gelegt worden.

Dem Wesen der ästhetischen Norm entspricht die Art, wie sich die Anerkennung eigenartiger Künstlerpersönlichkeiten durchzukämpfen pflegt. Nicht nur die Entstehung eines Kunstwerks, sondern auch seine Aufnahme hängt von Momenten der Persönlichkeit ab. Es wird sich zunächst nur eine kleine Gruppe verständnisvoller Freunde um den Künstler bilden, und von dieser ausgehend erst wird die Anerkennung weitere und weitere Kreise ziehen. War doch selbst eine vielseitige Persönlichkeit wie Goethe sich dessen bewußt [2]):

„Wer nicht die Welt in seinen Freunden sieht,
Verdient nicht, daß die Welt von ihm erfahre.

---

[1]) Grillparzer, Jugenderinnerungen im Grünen: „Und wahr wie mein Gefühl, war mein Gedicht".

[2]) Tasso I, 3.

Die Menge macht den Künstler irr und scheu.
Nur wer euch ähnlich ist, versteht und fühlt,
Nur der allein soll richten und belohnen".

Reine Freude erblüht dem Dichter[1]) nur:

„Wo Lieb und Freundschaft unsres Herzens Segen
Mit Götterhand erschaffen und erpflegen".

Dasselbe sagt Richard Wagner[2]) „Um das Verständnis mir zu versichern, wandte ich mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Masse, sondern an die individuellen Persönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich gegenwärtig waren".

Im Grund genommen ist es nur der Künstler, der den Künstler interpretiert. Die ästhetische Anschauung enthält immer ein produktives Moment. Sie beruht daher auch auf einer Anlage. Wem sie fehlt, der wird selbst vor den Meisterschöpfungen der Kunst nur zu sehr fragmentarischem Genusse gelangen[3]). Bei bedeutenden Ästhetikern wird man einen künstlerischen Zug unschwer herausfinden, selbst da, wo sie den Kern des ästhetischen Genusses aus den sonstigen psychologischen Vorgängen herauszuschälen oder ihn mit den Ergebnissen der Metaphysik systematisch zusammenzuarbeiten suchen. Ganz besonders hervortreten aber wird er, wo sie ihre ästhetischen Anschauungen zur Interpretation einzelner Kunstwerke anwenden. Da vermögen sie dann — man denke etwa an Lessing oder Theodor Vischer — aus dem Schatze ihrer eigenen reichen Erfahrung Vorstellungen mitzuteilen, welche gewissermaßen wie Meilensteine den Weg zum Verständnis eines Künstlers bezeichnen. In dieser Meinung kommen wir mit Volkelt überein, der auch in der Analyse der eignen Erfahrung die nächste und reichste Quelle aller ästhetischen Erkenntnisse sieht[4]).

---

[1]) Faust, Vorspiel auf dem Theater.

[2]) a. a. O., S. 285.

[3]) Wobei das Üble ist, daß solche Leute oft durch Scharfsinn in der Kritik meinen ersetzen zu können, was ihnen an Tiefe des Gefühls abgeht.

[4]) Ztschr. für Philosophie, 113, S. 178.

Hiermit dürfte auch die Aufgabe der Kunst- und Litterarhistoriker bezeichnet sein. Ihre Werturteile beziehen sich einerseits natürlich auf die Technik, andrerseits auf die Frage nach dem normalerweise nachfühlbaren Gehalt eines Kunstwerkes, wie ihn jeder aus sich heraus glaubt feststellen zu dürfen. Der Maßstab des Menschlich-Bedeutungsvollen macht sich so selbst bei denjenigen geltend, welche (wie etwa Brandes und Scherer) eigentlich gar keine Werturteile zu fällen beabsichtigen, wofern es ihnen nur an dem nötigen ästhetischen Feingefühl nicht fehlt. Er liegt eben in der Natur der Sache.

Das jedoch soll mit unsern Ausführungen nicht gesagt sein, daß man den Künstler als solchen schon genügend gewürdigt habe, wenn er nur erst als Mensch abgefertigt ist. Um gleich ein Beispiel zu nehmen: Es wird gewiß nie jemand einfallen, Lenau, den energielosen Melancholiker, für einen gesunden Menschen zu halten. Deshalb gehören seine schwermütig träumerischen Gedichte dennoch zu den Perlen unserer vaterländischen Litteratur. Denn wenn auch jene Stimmung über ein ganzes Leben ausgebreitet als krankhaft bezeichnet werden muß, so hat sie doch bei vereinzelten Gelegenheiten selbst im gesundesten Dasein ihr volles Recht. In ähnlicher Weise müssen wir Bürger als Dichter gelten lassen, trotzdem ihm Schiller nicht mit Unrecht die Unreife seiner Persönlichkeit vorwerfen durfte. Lieber wie Schillers schroffe Kritik ist uns offen gestanden die menschenfreundliche Art, mit der Fritz Reuter einmal einen Dr. Berling abfertigte, der ihn um Begutachtung seiner Gedichte gebeten hatte[1]). Er schrieb ihm:

„De Kuckuck singt un ok de Sparling,
Sing Du man düchtig, Doktor Barling".

Diese mildere Art der Kritik dürfte vor allem da die einzig richtige sein, wo der Autor selbst nicht mit großen Prätensionen vor sein Publikum tritt. Den Künstler aber möchten wir grade in unsern Tagen, wo das Selbstgefühl etwas überspannt

[1]) Reuter, Volksausg. Wismar 1885; I S. 78.

zu werden pflegt, in seinem eigensten Interesse daran erinnern, daß selbst ein Goethe sein Werk uns mit den Worten hinterließ:

„Und wie der Mensch nur sagen kann, hie bin ich,
Daß Freunde seiner schonend sich erfreuen,
So kann auch ich nur sagen: Nimm es hin!“

II.

Subjektivität.

Es verdient wohl auch die subjektive Seite der ästhetischen Norm einmal hervorgehoben zu werden, die mit der Bedeutung der Persönlichkeit für die Kunst verknüpft ist. So viel verschiedene Persönlichkeiten, so viel Abstufungen der Temperamente es giebt, so ungleiche Forderungen werden nicht nur an das praktische Leben, sondern auch an die Werke der Kunst und an die Formen der Natur gestellt werden. Es wird nie anders sein, als daß der Melancholiker an derselben herbstlichen Färbung des Waldes sein Gefühl für das Vergängliche dieser Welt lebendig werden läßt, an welcher der Sanguiniker nur die heitre bis zuletzt nach Schönheit strebende Lebenslust ausgedrückt findet. Und jeder hat sein Recht. Der ästhetische Genuß kann bei beiden gleich groß sein, sofern nur in jedem mit gleicher Stärke die seiner Persönlichkeit möglichen Stimmungen lebendig werden. Diese Persönlichkeit in ihrer apperzipierenden Aktivität und nichts anderes ist es, was den ästhetischen Genuß bewirkt. Auch einem kranken Menschen wird keiner die Fähigkeit zum ästhetischen Genießen absprechen wollen, weil etwa seine Persönlichkeit in ihrer apperzipierenden Wirkung durch die Momente der Krankheit mehr oder weniger, z. B. in schwermütigem Sinne, beeinflußt ist. In ähnlicher Weise muß im Alter die Persönlichkeit eine andre Resonanz geben als in der Jugend. Wenn nur jeder soviel Bescheidenheit lernen wollte, daß er seine eigene Persönlichkeit oder die ihres Ideals in keinem andern, ganz gewiß aber nicht in

jedem anderen Menschen voraussetzte oder als Maßstab neben ihn stellte.

Man darf ja gewiß oft ein gutmütiges Lächeln für naive Gemüter haben, die sich von gar zu primitiven Schöpfungen bereits in Ekstase versetzen lassen. Man muß aber umgekehrt auch einmal etwas Vertrauen zu der seelischen Spannkraft derjenigen fassen, die da noch ästhetisch genießen, wo unser Fühlen ihnen nicht mehr zu folgen vermag. Wie oft, daß man später auch für sie noch Verständnis gewinnt. Demjenigen, der einer solchen Selbstbescheidung fähig ist, wird auch niemals aus seinem besonderen Geschmack ein Vorwurf gemacht werden können. Man kann eben niemand beweisen und niemand sehen lassen, daß man in einem gegebnen Moment so oder so fühle. Kann der andre sich nicht in meine Innenwelt versetzen, will er meinen Worten oder sonstigen Ausdrucksmitteln nicht glauben, oder glaubt er mich in einer Täuschung befangen, so habe ich kein Mittel mehr ihn zu überzeugen. Da muß dann jeder den anderen in seiner Art gelten lassen.

Die Normalpersönlichkeit aber, deren Urteil für alle Werke der zeitgenössischen Künstler maßgebend wäre, welche jedem Gefühle in seiner Bedeutung gerecht zu werden vermöchte, die wird vielleicht keine Zeit für sich haben und selbst, wenn sie einmal da wäre, so könnte sie diese ihre Eigenschaft niemand als solche beweisen. Jedenfalls aber versteht sich von selbst, daß sie kein Kind sein würde. Bedauerlicherweise klingt es nicht ebenso trivial, daß man die Kunst auch nicht auf diejenigen Gefühlskreise will beschränken lassen, in denen sich die Persönlichkeit des noch nicht völlig ausgereiften jungen Menschen bewegt. Man ist z. T. noch weit davon entfernt, mit dem Gedanken endlich Ernst zu machen, daß nicht jedes Kunstwerk für jedermann geschaffen ist. Wie jedes Alter, so darf auch jedes Geschlecht, jeder Charakter, jeder Beruf seine besonderen Anforderungen an die Kunst stellen, so wie er ihr eben auch sein besonderes Verständnis entgegenbringt. Sie will ja gar nicht allen alles bieten, sondern jedem das Seine, und schließlich mag auch der abstruseste

Künstler noch schaffen, was ihm beliebt, sofern er nicht beansprucht für niemand anders als für sich selbst zu schaffen.

Ferner paßt nicht jedes Kunstwerk in jede beliebige Umgebung, an jeden beliebigen Ort. Oft hört man z. B. in Gemäldeausstellungen die Bemerkung als von vornherein vernichtende Kritik gemeint: „Dies Bild kann sich doch kein vernünftiger Mensch in den Salon hängen". Es ist so wenig alles für den Salon gemalt wie für die Kirche oder für's Rathaus. So lange es auf der Welt noch Humor und Trink-, Rauch- und andre Stuben giebt, wird man auch den keckſten Genre-Maler ungehindert seinen Pinsel führen lassen müssen. In gleicher Weise erfordert jedes Gedicht, jedes Musikstück das geeignete Milieu, in dem es seine ästhetischen Kräfte allseitig ungehindert auswirken kann, wie bei jedem Bauwerk die Wirkung der Umgebung mit in Anschlag gebracht werden muß.

Alle derartige Bedingungen sind in der einen letzten Endes enthalten: Wer ein Objekt, sei es der Kunst, sei es der Natur, ästhetisch genießen und würdigen will, der muß sich ihm mit einer entgegenkommenden oder doch mindestens nicht allzu spröden Stimmung nähern. So können wir uns vorstellen, daß jemand ein Kunstwerk besonders leicht und willig in sich aufnimmt, weil er etwa in ihm seine eigene Weltanschauung in einleuchtender Weise verkörpert findet. Diese Förderung des ästhetischen Genusses kann so weit gehen, daß Leute Kunstwerke noch zu genießen vermögen, deren ästhetischer Wert durchaus nicht hervorragend ist, lediglich wegen dieser willkommenen Verkörperung eigner Ideale. Der ästhetische Genuß als solcher kann dadurch freilich nicht gehoben werden. Aber es ist die Bereitwilligkeit des Entgegenkommens erzeugt, welche einen geeigneten Gesichtspunkt für die ästhetische Auffassung leichter finden läßt. Es kann dagegen auch umgekehrt das Finden dieses geeigneten Gesichtspunktes gewaltig erschwert oder geradezu unmöglich gemacht werden, wenn ein Kunstwerk unseren Ansichten entgegengesetzte und diese vielleicht noch in besonders verletzender Form zur Voraussetzung hat. Das letztere gilt ganz besonders häufig der Karikatur

gegenüber. Bei manchem Menschen müßte man dessen ganze Weltanschauung umkehren können, um seinem ästhetischen Urteile eine andere Richtung zu geben.

Aus alle dem erhellt, daß ästhetische Urteilsfähigkeit auf jeden Fall nur die Eigenschaft einer reichen Persönlichkeit sein kann, die manches erlebt hat, wenn nicht äußerlich, so doch innerlich, einer Persönlichkeit, die vieles verstehen und nachfühlen kann, die von ihren eigenen logischen oder ethischen Maßstäben auch einmal abzusehen vermag, die über jede Intoleranz erhaben ist. Von leidenschaftlichen Politikern, von religiösen Fanatikern, von einseitigen Denkern muß man sich über Kunstwerke keine Belehrung holen wollen. Auch selbstbewußter Tugendstolz wird die ästhetische Urteilsfähigkeit immer beeinträchtigen.

Des weiteren ist noch zu beachten, daß auch der einzelne Mensch, angenommen er wäre im übrigen eine genügend reiche Persönlichkeit, nicht immer in gleicher Weise zum ästhetischen Genießen aufgelegt ist. Jeder hat zuweilen Launen, wo ihn selbst der Lieblingskünstler unbefriedigt läßt oder gar ärgert. Man sollte sich deshalb hüten, ein Kunstwerk jemals auf den ersten Blick hin beurteilen zu wollen. Wie einfach die Forderung! Und doch wie viele, die ihre Bildung nicht besser meinen beweisen zu können, als wenn sie sich über ein ästhetisches Objekt im Nu klar sind. Werke, welche die schwer errungene Frucht vielleicht jahrelanger Kämpfe sind, müssen sich da, wer weiß wie oft, mit einem Naserümpfen im Vorübergehen abthun lassen. Man sollte sich vor solcher Übereilung um so mehr in Acht nehmen, als es selbst geistig hochstehenden Persönlichkeiten widerfahren kann, daß eine neue Erscheinung sie verblüfft und beunruhigt, nur weil sie eben neu und fremd und infolgedessen unbequem zu beurteilen ist. Wie hat z. B. Grillparzer über Hebbel, Richard Wagner, Gustav Freytag (Arbeit ist immer unpoetisch!) geurteilt. Um so dringender muß von jedem, der sein Urteil ernst genommen wissen will, verlangt werden, daß er sich einige Mühe gebe, den für den Künstler maßgebenden Standpunkt auch seinerseits zu wählen, und daß er etwa auch ein wenig danach

suche, wo sich ihm derselbe nicht so ohne Weiteres darbietet. Es ist doch nicht immer des Künstlers Schuld, wenn er nicht verstanden wird. „Das Kunstschöne, sofern er mehr als ein bloß sinnlich Angenehmes ist, muß man erst sehen lernen[1])".

Schließlich macht die ganze Menschheit in ästhetischer Beziehung eine Entwicklung durch, d. h. „lernt sehen". Schon rein äußerlich wachsen die technischen Hilfsmittel, erweitert sich der Kreis der Anschauungen, wird der Blick für Einzelheiten geschärft. So erscheint z. B. bei den mittelalterlichen Dichtern der Wald noch oft als ein Ort der Furcht und der Mühe. Wie fern liegt unsrer Dichtkunst heutzutage eine solche Auffassung. Einen feinen Sinn für die Lieblichkeit der Natur finden wir bei Goethe überall, aber die romantische Schönheit wilder Felsenlandschaften, wie er sie bei seiner Reise über die Alpen vor Augen bekam, hinterläßt bei ihm keine Spuren. Wer hätte vor einigen Jahrzehnten wohl daran gedacht, in den tristen Moorlandschaften unsres nordwestlichen Deutschland auf die Suche nach landschaftlichen Reizen zu gehen. Kaum einer aber wird jetzt sich den reichen Stimmungen entziehen können, welche die Maler im Teufelsmoor (Mackensen, Modersen, Vinnen, Vogler) in ihren Bildern festhalten, und ähnliches erlebte Frankreich an seinen Malern von Barlizon (Millet, Corot, Rousseau). Ein entsprechendes Suchen nach Ausdehnung des ästhetischen Wirkungskreises bezeugen so viele andere künstlerische Erscheinungen unsrer Tage. Denken wir etwa an Ibsen, Hauptmann, Zola, Meunier, Uhde.

Der Trieb, die ganze Welt ästhetisch anzuschauen, geht eben in gleicher Weise in's Unendliche, wie der, sie denkend zu begreifen. So läßt sich denn nichts anderes thun, als die Richtung des zurückgelegten Weges, so weit erkennbar und erinnerlich, festzustellen und daraus die eigene Lage und die Richtung der Zukunft wenigstens ein Stück weit zu erschließen. In diesem Sinne sollte man von allen, die zu den „Gebildeten" gehören wollen, mindestens die wesentlichsten Kunstgeschichtskenntnisse verlangen. Es müßte

[1]) Siebeck a. a. O., S. 85.

jeder die Kämpfe und Schwierigkeiten zu würdigen wissen, aus denen die Kunst sich zu ihrer jetzigen Höhe emporgerungen hat, um diejenigen gerecht zu beurteilen, mit denen sie noch zu ringen haben wird.

Nicht als ob uns das apodiktische Gewißheit über jeden einzelnen ästhetischen Wert unsrer Zeit geben könnte. Lehrt doch die Erfahrung, daß auch solche Schlüsse nach der Geschichte schwanken können zwischen pessimistischer Verzweiflung und optimistischem Übermut. Wir stehen eben in der Entwicklung mitten darin, über sie hinaus vermag kein Sterblicher zu sehen, ihr Ziel ist uns unbekannt. Also werden wir keinen absoluten Maßstab haben können. Das eine aber können wir: uns bemühen, die künstlerischen Zeitgenossen zu verstehen und da, wo unser Verständnis seine Sicherheit verliert, ihnen, als den dazu Berufenen, das Suchen nach dem weiteren Wege der Entwicklung mit etwas Geduld und Vertrauen überlassen.

12.

Erneute Betrachtung der Form.

Blicken wir von dem so gewonnenen Standpunkte noch einmal zurück auf die Bedeutung der Form, so wird nach den vorausgegangnen Erörterungen völlig einleuchten, daß in ihr der letzte Zweck der Kunst nicht liegen kann. In der Praxis ist sie ja auch nie so betrachtet worden. Selbst bei den allereinfachsten Figuren, z. B. ein paar Linien oder Punkten, liegt der Reiz, den sie für unsere Anschauung gewinnen können, nicht nur in ihrer Regelmäßigkeit und Übersichtlichkeit, sondern ganz allgemein in den Strebungen und Bewegungen, die sie in unserer Seele auslösen, in der Thätigkeit zu der sie unsere Persönlichkeit veranlassen. Und je nach der Richtung und Energie, mit welcher sie es thun, erhalten auch sie bereits deutlich unterscheidbare symbolische Werte[1]). Dem entsprechend weisen die primitivsten Anfänge der Kunst über die Absicht, Auge und Ohr angenehm zu berühren hinaus. Schon auf den untersten Entwicklungsstufen hat der Schmuck neben seiner sinnlich angenehmen eine geistig symbolische Bedeutung und die Fratzen, in denen die Phantasie jugendlicher Völker den ersten Formenbildungstrieb bethätigt, deuten mindestens ebenso sehr auf abergläubisch religiöse Ängste wie etwa auf die nicht ganz geglückte Absicht, die Sinne zu erfreuen.

Nicht als ob wir die schöne Form unterschätzen wollten. Auf der Thätigkeit unserer fünf Sinne beruht nun einmal die Be-

[1] Vgl. Lipps, Raumästhetik. Leipzig 1893—97.

haglichkeit unseres irdischen Daseins zum großen Teil. Ein Künstler, der unserem Ohre oder Auge wohlthut wird stets die bereitwilligste Aufnahme finden, selbst wenn er uns so wenig zu sagen hätte, wie etwa ein Guido Reni. Es muß sich daher jeder Künstler, der für die Welt etwas wünscht sein zu können, zur Regel machen, überall eine möglichst gefällige einschmeichelnde Form als Fürsprecherin seiner Ideen zu wählen und in keinem Punkte von ihr abzugehen, wo ihn kein triftiger Grund dazu nötigt.

Solche triftigen Gründe giebt es aber zuweilen, und wir nennen sie triftig, wenn sie sich aus eben dem Merkmale mit Notwendigkeit ergeben, welches ein Objekt zu einem ästhetischen macht: aus der Analogie zur erscheinenden Persönlichkeit. Die Regelmäßigkeit der Form darf niemals so weit gehen, daß die dem Gegenstande natürliche Lebendigkeit, soweit sie den Inhalt des künstlerischen Symbols bilden soll, unausgedrückt bleibt. Es ist bekannt, welche tote Starrheit archaischen Figuren wegen der streng symmetrischen Anordnung von Faltenzügen, Haarbuckeln ꝛc. eigen ist, und die Fortschritte der Kunst zeigen sich vor allem darin, daß sie sich von den Fesseln dieser Regelmäßigkeit mit jedem Schritt mehr befreit. Mit dieser Befreiung wird zugleich die Illusion verstärkt, das Bewußtsein der Täuschung tritt weiter zurück und um so kräftiger können die ästhetischen Gefühle in Aktion treten.

Wie weit nun der Künstler in der Abweichung von der strengen Regelmäßigkeit gehen dürfe, das läßt sich im Voraus nicht sagen. Wir erinnern hier wieder an das, was Hildebrand über die Relativität aller Proportionsregeln gesagt hat. Und wir möchten uns sogar noch einen Schritt weiter wagen. Er meint: Wenn die räumliche Anordnung eines Bildes so getroffen sei, daß „das Rechts und Links als nahe Gegenstände, die Mitte des Bildes als die Ferne" gedacht sei, „so verengert sich die Tiefenbewegung, breit anfangend nach der Tiefe hin und wir empfinden das Nahe als das Weite und die Ferne als die Enge. Eine solche Anordnung wirkt von vorneherein unserm wahren und normalen Naturverhältnis entgegen, beengt unser Raumgefühl, anstatt es in's Unbegrenzte anzuregen".

„Es handelt sich da um eine künstlerische Psychologie, um eine deutliche Empfindung für die Wirkung solcher angeregter Bewegung auf das Gesamtgefühl. Ob es einem weit um die Brust wird oder nicht [1])".

Das geben wir gewiß zu, daß es uns bei einer Bildanordnung wie der oben besprochenen nicht „weit um die Brust" werden wird. Aber, fragen wir, könnte nicht auch das Gegenteil einmal beabsichtigt sein? in der Idee des Bildes liegen? Wir erinnern an die „Fensterbilder", welche beliebige Szenen durch den Fensterrahmen einschließen, oder an Darstellungen einer Landschaft, die rechts und links von nahestehenden Bäumen abgeschnitten sind. Sollte der traulich anheimelnde Ton solcher natürlichen Einrahmungen nicht zuweilen sein gutes Recht haben? Kann nicht auch in der bildenden Kunst einmal ein Jean Paul erscheinen, der gerade in der bescheidenen Enge den tiefen menschlichen Gehalt zu zeigen liebt? Ich denke doch und meine, wir verzichten auch auf die Allgemeingültigkeit dieser letzten Regel.

Es giebt feierliche Stimmungen, wie sie etwa dem Grabmonument, dem Kirchenbilde, dem religiösen Liede zukommen, die nur äußerst geringe Abweichungen von ruhigem Gleichmaß vertragen. Es giebt Launen wilder Empörung oder übersprudelnden Humors, welche es das Leben kosten würde, wenn man sie an kalte Regeln binden wollte.

Auf den Künstler kommt es an, auf seine Fähigkeit, den Formen den Stempel des ästhetischen Symbols aufzuprägen. Vermag er das, so wird ihm selbst die Formlosigkeit dienstbar werden. Um ein Beispiel zu nehmen: was könnte auf den ersten Blick formloser, unschöner erscheinen, als wenn eine Reihe tiefgefühlter Ergüsse eines dichterischen Gemütes von trocknen Bemerkungen des Herausgebers unterbrochen werden? Und doch — wir denken an Werthers Leiden — kann die trefflichste Wirkung bei geschickter Anwendung damit erzielt werden. Von der realistischen illusionsfördernden Wirkung abgesehen, wird der Leser dadurch auf einen höheren Standpunkt gestellt, von dem

[1]) Hildebrand, a. a. O. S. 56.

aus er besonnener zu urteilen vermag, als wenn er allein dem Rausche jener Gefühlsseligkeit überlassen bliebe. So haben wir hier auf poetischem Gebiete etwas dem Augenpunkte des Malers Entsprechendes.

In ihren Anforderungen an Regelmäßigkeit sind die einzelnen Künste sehr verschieden streng [1]). Am strengsten wohl die Baukunst, weil in ihr geometrische und statische Prinzipien ein Hauptwort zu sprechen haben. Nächst ihr dürfte dann wohl die Musik stehen. Sie ist (als absolute Musik) jener darin verwandt, daß auch sie es lediglich noch mit Ausgestaltung des sinnlichen Materials zu thun hat [2]). Auch sie reicht in unsere Vorstellungskreise direkt nicht hinein. Eben deswegen ist sie eine so allgemeinverständliche Kunst. Der „gottverlassenste" Ketzer kann da Melodien schaffen, denen der frömmste Gläubige in ahnungsloser Andacht lauscht. Das Verständnis würde vielleicht schwer leiden, wenn beide die von ihnen der Melodie untergelegten Ideen einander mitteilen wollten.

Nun würde ja zur Charakterisierung mancher unharmonischen Seelenbewegung (z. B. des Ärgers) auch in der Musik schon die unangenehme Form nötig werden. Und so haben wir in der That Dissonanzen. Aber es liegt doch in dem successiven Charakter dieser Kunst, der uns nur kleinere Zusammenhänge überschauen läßt, daß diese unharmonischen Intermezzos keinen allzu breiten Raum einnehmen können. Wir dürfen die Harmonien nie aus dem Ohre verlieren, aus denen heraus sie sich organisch entwickelt haben und müssen sehr bald wieder die wohlgeformten Tonfiguren auftauchen sehen, in denen sie sich auflösen können. Wir hätten sonst ein Conglomerat beziehungsloser Klänge, das keine Einheit, keine Analogie zur Einheit unserer Persönlichkeit mehr böte. Alle Beziehungen beruhen hier, eben wegen des Mangels an Vorstellungen, nur auf der Verwandtschaft der gleichzeitigen und der nicht allzuweit von einander entfernten Töne. In dieser liegt zugleich die sinnliche Annehm-

[1]) Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen. S. 47.

[2]) Siebeck, a. a. O. S. 215.

lichkeit (Ohrenschmaus), und so ist der ästhetische Genuß hier besonders eng an diese sinnliche Annehmlichkeit gebunden, was der Musik ihre besonders intensive und unmittelbar fortreißende Wirkung auf das Gefühl verleiht.

Es geschieht zuweilen wohl, daß die Musik den übrigen Künsten gerade deswegen als Muster vorgehalten wird. Es wird oft gewünscht, daß unharmonische Formen auch in diesen mit derselben Seltenheit und Flüchtigkeit auftreten sollten, wie in jener. Dieser Forderung vermögen wir jedoch keine unbedingte Berechtigung zuzuerkennen. Die übrigen Künste wenden sich eben nicht so ausschließlich an unsere Sinneswerkzeuge, sondern zugleich an unsere Vorstellungskreise. An diesen aber gewinnt die ästhetische Apperzeption einen neuen Rückhalt. Hier können nicht nur Stimmungen, sondern zugleich deren Motivierungen gegeben werden, und die Einheit kann infolgedessen bei größerer Mannigfaltigkeit ungleich leichter bewahrt bleiben. Ein Vorzug freilich, der mit der Unmittelbarkeit und Allgemeinheit der Wirkung bezahlt werden muß.

Der Musik am nächsten stehen noch die stummen bildenden Künste. Die Farben wirken ja auch in einer den Tönen verwandten Weise. Da läßt sich denn z. B. eine Kreuzigung malen, ohne daß der Künstler mit seinem orthodoxen Bewunderer viel Berührungspunkte in den Gedankenkreisen zu haben brauchte. Je weniger aber der *Naturbedingungen* werden, auf denen die sinnlich wohlgefällige Wirkung der Künste beruht, um so freieren Spielraum werden die *Vorstellungskreise* des Künstlers gewinnen. Und so sehen wir schon einen weiten Schritt von der Malerei zur Zeichnung. Es ist *Klingers* Verdienst diesen Unterschied trefflich beleuchtet zu haben. Für die Zeichnung (richtiger, wie er meint, die Griffelkunst) fallen viele Rücksichten bereits fort, welche die Malerei noch zu nehmen hat. Da ist kein Hintergrund, keine Farbe, kein Licht. Um so mehr tritt der Gedankeninhalt, die Subjektivität des Künstlers zu Tage. „Es ist *seine* Welt und *seine* Anschauung, die er darstellt, es sind *seine* persönlichen Bemerkungen zu den Vorgängen um ihn und in

ihm, wegen deren ihm kein andrer Zwang aufliegt, als sich künstlerisch mit der Natur seiner Eindrücke und seinen Fähigkeiten abzufinden. Die Malerei, die Skulptur legt überall den strengen, nicht abzuwerfenden Zaum der Naturbedingungen auf, an denen, allgemeingiltig wie sie sind, allgemein anschaulich wie sie im Kunstwerk sein müssen, nicht zu rütteln ist. Der Zeichner allein modelt sie nach seiner Ausdrucksfähigkeit, ohne seinem künstlerischen Gewissen etwas zu vergeben. Der Vergleich mit der Klaviermusik und dem Gedichte liegt hier nahe. Bei beiden macht sich der Geber von der Interpretation Vieler, von den strengen Forderungen von Szene und Orchester frei und darf in zwangloser Folge und Form, nur von ihrer Stärke geleitet, seine eigensten Freuden und Schmerzen, flüchtigsten und tiefsten Gefühle freikünstlerisch geben [1])".

„Alle Künstler der Zeichnung entwickeln in ihren Werken einen auffallenden Zug von Ironie, Satire, Karikatur. Mit Vorliebe heben sie die Schwäche, das Scharfe, Harte, Schlechte hervor. Aus ihren Werken bricht fast überall als Grundton hervor: so sollte die Welt nicht sein! Sie üben also Kritik mit ihrem Griffel [2])".

Am Schluß der Reihe, als diejenige Kunst, in welcher der Gedanke am stärksten heraustreten darf und muß, ist die Poesie zu nennen. Ihre Schwäche liegt darin, allerdings, aber auch ihre Größe. Keine Kunst ist so berufen, wie sie, ein Faktor gerade des geistigen Strebens der Menschheit zu sein. Man erinnere sich nur, was ein Goethe für unsere ganze Weltauffassung bedeutet und wie sein Einfluß bis in die alltägliche Sprachgewohnheit hinein merkbar ist.

Die auf den Sinn wirkende Form hat in der Dichtkunst (abgesehen von den Bedingungen, welche ihr eine Verbindung mit der Schauspielkunst auferlegt,) die geringste Bedeutung. Sie kann sich aus der strengen Gebundenheit bei Platen schließlich bei Jean Paul in die volle Freiheit der Prosa auflösen, ohne

---

[1]) Klinger a. a. O. S. 33.

[2]) ebda. S. 44.

ihres tiefen seelischen Gehaltes, ihres symbolischen Charakters verlustig gehen zu müssen.

Überall da nun, wo bestimmte Vorstellungen[1]) als notwendige Faktoren in ein Kunstwerk eingehen, ist eine weitere Schwierigkeit neben der formalen gegeben. Es ist mit jeder Vorstellung immer schon an und für sich ein bestimmter Gefühlswert verbunden und so giebt es Vorstellungen von sinnlich oder seelisch unangenehmen Dingen, die, selbst in die angenehmsten Formen gegossen, die zum ästhetischen Genuß erforderliche entgegenkommende Stimmung nicht finden können. Mit Recht erinnert Lange[2]) an ekelerregende Vorstellungen, die so „schwer" erträglich sind, daß sie selbst im Medium der ästhetischen Illusion auf den Boden der Wirklichkeit, der direkt physischen Wirkung sinken. Von vornherein freilich solche Vorstellungen zu bezeichnen wird wieder nicht gut möglich sein. Es wird für ihre Brauchbarkeit sehr auf den Charakter des Kunstwerks ankommen, wobei wir an die alles verdauende Macht der Komik erinnern, oder auf den Charakter von Zeit und Publikum. Es giebt zartbesaitete Gemüter, denen schon der Anblick eines staubbedeckten Arbeiters oder sonnverbrannten Bauern die Möglichkeit ästhetischer Anschauung benimmt. Die Kunst aber darf vor etwaigen Konflikten nicht zurückschrecken. Wer siegen will, muß auch unter Umständen eine Niederlage mit in Kauf nehmen. Sehr möglich, daß ein Künstler einmal den Widerwärtigkeiten seines Stoffes erliegt. Aber ein Scheitern für immer braucht es noch nicht zu sein. Ohne mißglückte Versuche gäbe es auch keine glücklichen. Eine mächtige künstlerische Kraft kann uns selbst über schwer erträgliche Vorstellungen hinweg zu um so tieferem Genusse führen.

Ob man nun alle Erscheinungen, welche in mehr oder weniger angenehmen Formen, oder Vorstellungen, die Gefühle der Menschheit verkörpern, noch mit dem Ausdruck „schön" bezeichnen wolle, ist eine andre Frage. Das eine steht aber doch wohl fest:

---

[1]) Hier im Sinne bewußter Erinnerungsbilder.

[2]) a. a. O. S. 22.

Auf ein in seiner Bedeutung schwankendes Wort lassen sich niemals ersprießliche Untersuchungen begründen[1]). Oder sollten wir seinetwegen etwa auf Kunstströmungen wie die niederländische verzichten? Wir müssen unsere Begriffe den Thatsachen anpassen; keinen Zweck hätte es Thatsachen künstlich in veraltete Begriffe hinein zu interpretieren.

[1]) Zur allgemeinen Grundbedeutung des Wortes „schön", welches zu demselben Stamme wie unser „schauen" zu gehören scheint, vgl. Schade, Altdeutsches Wörterbuch.

13.

Ästhetik des Häßlichen.

Wenn wir das „Schöne" im Sinne des ästhetisch (künstlerisch) Wirksamen darin finden müssen[1]), daß ein Objekt uns in den Beziehungen seiner Teile eine möglichst deutliche und möglichst allseitige Analogie zu unserer erscheinenden Persönlichkeit bietet, so werden wir das Prädikat „häßlich" in dem entgegengesetzten Falle anwenden, also da, wo diese Analogie nur unklar oder so gut wie gar nicht zu Tage tritt. Das Häßliche ist somit „nicht der kontradiktorische sondern der konträre Gegensatz" des Schönen[2]). Wenn wir Siebeck hierin folgen, so können wir das allerdings nicht mehr, wenn er sagt, daß es Gradunterschiede des Schönen gebe und dann fortfährt[3]): „Diese Gradunterschiede liegen aber doch alle innerhalb des Gebietes des Schönen selbst und auch der geringste Grad des Schönen ist noch immer nicht das Häßliche". Wir finden, daß konträre Gegensätze immer, wenn auch als äußerste Pole, auf einer kontinuierlichen Linie liegen. Eine absolut scharfe Scheidung durch einen bestimmten Punkt wäre nur durch willkürliche Festsetzung möglich. Schön und häßlich

[1]) Für die durchaus selbstständige Bedeutung, welche die den Sinnen gefälligen oder mißfälligen Formen haben können, genügt wohl eine Erinnerung an die körperliche Erscheinung des Menschen. Wenn ich trotz der Bemerkungen von Groos die Worte „schön" und „häßlich" in besagtem weiteren Sinne gebrauche, so geschieht es der Einfachheit der Auseinandersetzung wegen.

[2]) Siebeck, a. a. O. S. 161.

[3]) ebda. S. 160.

sind in demselben Maße relative Begriffe, wie etwa heiß und kalt oder hoch und niedrig.

Siebeck findet das Häßliche da, wo die ästhetische Apperzeption zwar durch einige Merkmale des Objekts angeregt, durch andere dagegen „von vornherein gebrochen, gestört, durchkreuzt[1])" wird. Nun wird es aber wohl ein Objekt, dessen Merkmale alle in gleicher Weise den Merkmalen unserer erscheinenden Persönlichkeit entsprechen, in Wahrheit niemals geben, in der leblosen Welt des Unorganischen nun schon einmal gar nicht. Aber selbst unsere Mitmenschen werden der Anschauung oft Züge darbieten, welche wir, von unserer eigenen Persönlichkeit aus urteilend, in keiner Weise seelisch ausdeuten können. Es ist doch immer anerkannt worden, daß es keine absolute Schönheit und ebensowenig eine absolute Häßlichkeit geben könne. Die Merkmale der erscheinenden Persönlichkeit werden uns stets nur mehr oder weniger fragmentarisch geboten werden, und zur Aufgabe der ästhetischen Apperzeption gehört es dann, daß wir diese Bruchstücke mit einander nach der besagten Analogie verbinden, die widersprechenden dagegen unbeachtet lassen. Daß z. B. ein Mensch auch nur einige Zeit in der Stellung des Myronischen Diskobol verharre, ist unmöglich. Wenn wir das Kunstwerk also ästhetisch anschauen wollen, so kann das nur dadurch geschehen, daß wir (bewußter oder unbewußter Weise) von diesem unzutreffenden Merkmale völlig absehen. Und so verlangt jede Kunst ihre besonderen Abstraktionen. In entsprechender Weise wird auch die Wirklichkeit überall eine Fülle von ästhetisch brauchbaren Merkmalen neben einer ebensolchen von unbrauchbaren aufweisen.

Wegen der Entferntheit der unbeseelten Natur von der menschlichen Erscheinung werden uns bei deren Anblick die unbrauchbaren Merkmale weniger stören, während die brauchbaren aus dem gleichen Grunde eine außerordentlich mannigfache ästhetische Auffassung und Bearbeitung möglich machen. Daher mag es kommen, daß es eine Landschaft, welche gar nicht ästhetisch genossen werden könnte, nicht giebt. Die Schilderungen eines Nansen

[1]) a. a. O. S. 161.

aus den trostlosen Eiswüsten des Nordpolarmeeres muten uns genau ebenso ästhetisch stimmungsvoll an, wie die Schilderungen eines Alexander von Humboldt aus den üppigen Tropenlandschaften Süd Amerikas.

Größere Schwierigkeiten bereitet der ästhetischen Auffassung dagegen schon die Tierwelt, „weil hier auf Grund der wirklichen vorhandenen Beseelung der Schein des Vorhandenseins eines Analogon der erscheinenden Persönlichkeit oft so stark ist, und doch dabei die Form des Objektes unserer Erwartung von der äußeren Erscheinung des Persönlichen nicht entspricht[1])".

Auf diesem Wege weiterschreitend müssen wir wohl erwarten, die verletzendsten Formen des Unästhetischen in der Menschenwelt anzutreffen. Hier drängt sich die ästhetische Apperzeption mit unvermeidlicher Notwendigkeit noch viel deutlicher auf als beim Tiere, und um so schwieriger wird es uns sein, etwaige widerspruchsvoll erscheinende Züge miteinander zu vereinigen. Wir werden hier jede Krankheitserscheinung, jede Verstümmelung oder Verkümmerung als brutalen Eingriff fremder Zufälligkeiten in das Gebiet der persönlichen Erscheinung empfinden[2]). Außerdem sind die Merkmale der Persönlichkeit wegen ihrer Unabweisbarkeit hier in keiner Weise mehr einer so willkürlichen Ausdeutung fähig, wie in der Tierwelt oder gar in der anorganischen Natur. Um einen Mitmenschen vom ästhetischen Gesichtspunkte aus anzuschauen, um die Gefühlswelt nachzuerleben, als deren Verkörperung er in seiner sinnlich leiblichen Existenz erscheint, wird daher eine bedeutend stärkere und vielseitigere Spannkraft unserer eigenen Persönlichkeit erforderlich sein.

Wenn sich nun die Kunst derartiger wirklicher oder scheinbarer Widersprüche annimmt, sie zu Symbolen besonderer Stimmungen (z. B. des Humors oder der Verzweiflung) macht, da ließe sich wohl von einer Ästhetik des Häßlichen reden, wie Rosenkranz thut.

---

[1] Siebeck a. a. O. S. 162.

[2] Es erklärt sich das aus dem Verhältnis der Persönlichkeit zur Individualität. Von einer Pflanze kann man große Stücke abschneiden, ohne sie damit ihres ästhetischen Ansehens zu berauben.

Nach Sieb eck[1]) könnte die Rondaninische Meduse als typisch für die künstlerische Behandlung des Häßlichen gelten. Dem glaube ich widersprechen zu müssen. Ein zwar strenges aber doch wohlgeformtes jugendliches Antlitz, statt der Locken von ein paar elegant verknoteten Schlangen umrahmt vermöchte ich dieser letzteren Andeutung wegen noch nicht an den Gegenpol des Schönen zu rücken. Man kann ja freilich hier bereits von einer Ästhetik des Häßlichen reden; wenn wir aber ein für die künstlerische Behandlung des Häßlichen typisches Kunstwerk nennen sollten, so stiegen wir doch gern gleich bis zu den untersten Stufen des Kunstmöglichen, bis zur drastischen Komik hinunter, wie sie die Niederländer zu verkörpern wagten. Man könnte vielleicht die „Hille Bobbe" des Franz Hals nennen.

Solchen Werken gegenüber muß die Zulänglichkeit oder Unzulänglichkeit jeder ästhetischen Normaufstellung in's Licht treten. Hier werden alle Symmetrie und Harmoniegesetze das Wesentlichste gerade unerklärt lassen müssen. Dem uns von Volkelt gegebenen Maßstabe des Menschlich Bedeutungsvollen dagegen trauen wir sehr wohl zu, daß er selbst unter solchen Schöpfungen noch die gültigen von den ungültigen zu trennen vermöge. Je nach ihrem Reichtum oder ihrer Armut an seelischem Gehalt wird sich auch die verschrobenste Karikatur noch hoch oder niedrig einschätzen lassen.

Neben diesem Häßlichen der Wirklichkeit, dem spröde und seelenlos erscheinenden, welchem der künstlerische Geist nur mit Mühe und nur aus den Schätzen einer besonders viel umspannenden Persönlichkeit heraus sich einhauchen läßt, giebt es auch eine besondere Häßlichkeit der Kunst. Diese wird da entstehen, wo ein Künstler seine Absicht, ein Gefühl symbolisch darzustellen, aus Mangel an technischen Fähigkeiten nicht erreicht. Es giebt Kunstwerke, welche in einigen wohlgelungenen Zügen den geplanten Ausdruck erkennen lassen, die dagegen in andern nichts weiter verraten, als daß der Künstler hier nicht mehr ganz Herr seines Stoffes war.

[1]) a. a. O. S. 165.

Auch aus solcher Ungeschicktheit oder Unachtsamkeit entspringen Widersprüche, welche die Einheit und damit die Analogie der Persönlichkeit zerstören. Denken wir uns z. B. einen Dichter, welcher den Teufel als den Inbegriff jeder Opposition gegen das Sittengesetz darstellen will und ihm dann Vaterliebe zuschreibt, wie es in Meyerbeers: „Robert der Teufel" geschieht. Das ist häßlich in diesem widerästhetischen Sinne und man beachte, wie eine an sich gute Eigenschaft hier dadurch häßlich wird, daß sie der Absicht des Künstlers nicht entspricht. Gewiß giebt es viele sehr widerspruchsvoll auftretende Charaktere in der Welt. Der Künstler aber darf diese Widersprüche ebensowenig unvermittelt nebeneinanderstehen lassen, wie der Psychologe, der eine erschöpfende Charakteristik geben will. Die Möglichkeit des Zusammenseins entgegengesetzt scheinender Eigenschaften muß doch letzten Endes in einer höheren Einheit begründet sein, und sie uns fühlen zu lassen ist des Künstlers Aufgabe.

Aber nicht nur bei der Charakteristik einzelner Menschen sondern auch bei dem Kunstwerk in seiner Gesamtheit ist es ein ästhetischer Fehler, wenn die Einheit als wesentliches Merkmal der Persönlichkeit gestört ist. Das ist z. B. da der Fall, wo ein Gemälde oder eine plastische Gruppe aus mehreren zu lose oder (wie häufig in Allegorien) etwa nur durch angestrengte Reflexion verknüpften Teilen zusammengesetzt ist. Das ist ferner der Fall, wo der Dichter eine psychologisch begründete Verwicklung an einer kritischen Stelle durch den berüchtigten deus ex machina lösen läßt, und es ist nichts weniger als eine Verbesserung, wenn der moderne Künstler an die Stelle des Gottes den Zufall [1]) setzt. Wenn etwa ein Schriftsteller den Konflikt seiner Erzählung dadurch zu gutem Ende führt, daß er seinen Helden nach Amerika reisen, einen Goldklumpen finden, zurückkehren und die Braut heimführen läßt, so ist das eine Lösung, an welcher der Wert des Ganzen fast in Nichts zusammenbricht. Dann lieber wie

[1]) Er läßt sich nur unter bestimmten Bedingungen widerspruchslos in die Einheit einer Entwicklung einfügen.

Richard Wagner, der zu seinem Lohengrin die Anmerkung macht[1]): „Ich litt wirklichen, tiefen — oft in heißen Thränen mir entströmenden Jammer, als ich unabweislich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand".

Auf die Persönlichkeit vieler Künstler übt ferner die Tendenz eine vernichtende Wirkung. Gewiß sollte sich keiner von den großen ernsten Tendenzen seiner Zeit freimachen. Der Künstler sollte, wie Grillparzer sagt, der „Gipfel seiner Zeit" sein. Aber eben deswegen sollte er sich hüten, mit den landläufigen Schlagworten vorlieb zu nehmen. Sie verderben das persönliche Moment völlig.

Um noch einige Klippen für den Künstler zu nennen: Da ist die Schulschablone und ihr Gegenteil, die Sucht nach Originalität um jeden Preis, von denen jene zu langweiligen Manieren, diese zu abstrusen Kraftproben führen muß. Dazu kommen: die Trockenheit rein verstandesmäßiger Allegorien, das Dickauftragen von Charakterfarben, die Lust am Experimentieren, eigensinniges Betonen bestimmter (etwa neu entdeckter) psychologischer Thatsachen und ähnl. Derartige Punkte müssen es sein, nach denen wir unser ästhetisches Urteil orientieren.

Und nun thut sich die letzte Frage dieses Zusammenhangs vor uns auf, ob und inwiefern nämlich auch ein solches Objekt, ein solches mißglücktes Kunstprodukt noch einem ästhetischen Genusse zugänglich sein könne.

Es ist in der That der Fall. Um davon zu schweigen, daß der Künstler es absichtlich als Karikatur geschaffen habe, so können wir doch z. B. an das Sonett des Trissotin in Molière's „Femmes savantes[2])" denken. Von seinem Verfasser ernst gemeint, wirkt es nun eben doch nur komisch und somit ästhetisch. So vermag allen ästhetischen Mißgeburten der, sei es gutmütige, sei es beißende Humor noch einen Wert abzugewinnen. In diesem Zusammenhange ist dann ferner das archaische Kunst-

[1]) a. a. O. S. 301.

[2]) Acte III. Sc. II.

werk zu nennen. Wir befinden uns zuweilen in Stimmungen, in denen es uns Freude macht, auf den bescheidenen Standpunkt früherer Generationen einmal zurückzutreten. Wir werden mit einem wehmütig gefärbten Lächeln ihr Unvermögen, mit freundlicher Bewunderung ihre herbe Strenge genießen.

Von hier aus kann wohl auch das archaisierende Kunstwerk verständlich werden, welches K. Lange[1]) verwerfen will. Denken wir an den Ausdruck, den die „Nazarener" ihrer weltscheuen anspruchslosen Religiosität gaben. Ließ er sich nicht trefflich mit dem Zurückgreifen auf die älteren einfachen Meister Umbriens erzielen? Hin und wieder dürfen wir uns doch wohl auch dergleichen gefallen lassen. Und sicher dürfen wir es, wo es auf dekorative Wirkung ankommt. Dieser wird häufig das archaisierende Kunstwerk in ganz eigenartiger und unersetzlicher Weise gerecht.

Schließlich möchten wir für die Ästhetik des Kunsthäßlichen noch an unsre alten Dome erinnern. Müßte es da nicht auch, obenhin geurteilt, für einen Fehler gelten, wenn sich planlos in ihnen die Stile verschiedener Zeiten vermischen? Und doch wie wenig kann uns die mangelnde Einheit stören, weil wir sie längst aus dem höheren Gesichtspunkte heraus anzuschauen gelernt haben, daß wir nicht nur das Bauwerk als solches in's Auge fassen, sondern es im Zusammenhange schauen mit all den Geschlechtern, die an ihm gearbeitet haben, mit all den Zeiten, auf die es herabschaute, mit all den Schicksalen, die es um sich, in sich und an sich erlebt hat. So erscheint uns, was erst ein zusammenhangloses Durcheinander war, nun vielmehr als notwendiges Merkmal eben dieser Entwicklung. Die einzelnen Verschiedenheiten muten uns an, wie die Züge einer reichen, ehrwürdigen, aus vielen Erfahrungen herausgewachsenen Persönlichkeit.

[1]) a. a. O. S. 34.

14.

Äſthetik und Ethik.

Unſeren Anſchauungen gegenüber, welche für die Kunſt eine unbeſchränkte Entwicklungsfreiheit fordern, könnte man, wie es der Denkfreiheit gegenüber auch oft genug geſchehen iſt, auf die damit verbundenen moraliſchen Gefahren hinweiſen. Man könnte ſagen, die ethiſchen Normen ſeien die höchſten, denen ſich nichts, auch die Kunſt nicht, entziehen dürfe[1]).

Nun, es iſt auch unſer Glaube, daß letzten Endes die Ideale der Wahrheit, der Schönheit und des Guten widerſpruchslos zuſammenſtimmen ſollten. Das ändert aber nichts an unſerem Wunſche, jedem dieſer Ideale die ihm eigene weſentliche Entwicklung ungeſtört gewahrt zu ſehen. Ihre ſchließliche unſerem menſchlichen Erkennen nicht abſehbare Vereinigung darf doch nur als eine ſo zu ſagen freiwillige gedacht, niemals aber in der Weiſe erkauft werden, daß wir unſere logiſchen, ethiſchen und äſthetiſchen Normen ſchon jetzt, mitten im Fluſſe ihrer Entwicklung miteinander zur Deckung brächten. Das führt immer zu Gewaltſamkeiten, bei denen nur zu leicht das eine Ideal zum Prokuſtesbett des andern wird[2]).

[1]) So in Kirſtein's Äſthetik. Paderborn 1896. S. 127 und öfter, ferner Jungmann a. a. O. II, S. 145 ff. und öfter.

[2]) Hier müſſen wir auch dem entgegentreten, was Leſſing äußert (Laokoon II, Werke, Stuttgart 86, II S. 531): „Der Endzweck der Künſte hingegen iſt Vergnügen; und das Vergnügen iſt entbehrlich. Alſo darf es allerdings von dem Geſetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desſelben verſtatten will". S. o. S. 31 f.

Darüber aber dürfen wir uns nicht täuschen, daß auch die ethischen Ideale der Menschheit noch in der Entwicklung begriffen sind. Der Charakter des Sittengesetzes ist ebenso formal, wie der der logischen oder ästhetischen Gesetze. Seinen konkreten Inhalt kann es immer nur aus den besonderen Aufgaben empfangen, welche der Gang des Lebens und der Geschichte gestellt hat und noch stellen wird. Der Feldprediger, der die Soldaten zum Mute im Kampfe für's Vaterland anfeuert, glaubt ebenso fest daran, im Dienste des Evangeliums der Menschenliebe zu handeln, wie Tolstoi, wenn er wünscht, daß man dem Staate jeden Kriegsdienst verweigern sollte. Und so denke man auch an die entgegengesetzte Stellungnahme gleich glaubenstreuer Christen zu den großen sozialen Fragen der Zeit. Es wäre schlimm, wenn die Ästhetik nicht eher bestimmte Urteile aussprechen sollte, als bis diese ethischen Probleme gelöst sind. Nein, die ästhetische Norm muß ihre selbständige Bedeutung neben der ethischen haben, so gut wie etwa der Satz des Widerspruchs auf logischem Gebiet. Wenn Tolstoi[1]) von der Kunst verlangt, sie solle jeder Zeit ihre Ideale vorhalten, wenn er unter diesen Idealen nur die christlichen verstanden wissen will und endlich auch diese nur in dem Sinne, wie er sie nun eben deutet, so fürchte ich, die Kunst könnte uns, — käme sie dem nach — herzlich langweilig werden.

Jeder Künstler muß mit seiner Persönlichkeit notwendigerweise auch seine Ideale geben, und mit seinen Idealen, wenn er auf der Höhe seiner Zeit steht, auch Ideale dieser Zeit. Keine Zeit aber ist so arm, daß sie deren nicht verschiedene hätte, keine so tot, daß sie nicht im Kampf mit ihren Widersprüchen sich entwickelte.

Freilich wird die Kunst, in der sich diese Ideale verkörpern, mit den herrschenden ethischen Anschauungen nicht selten in Konflikt kommen, zumal mit denen, welche sich in bestimmten Rechtsformeln oder allgemein angenommenen Gesellschaftsregeln, in

---

[1]) In seinem Buche: „Was ist Kunst?" Dieser (spätere) Standpunkt läßt ihn seine eigenen besten (früheren) Schöpfungen verkennen.

Parteidogmen oder Konfessionslehren verkörpert haben. Es ist aber auch nicht der Beruf der Kunst, für irgend eine bestehende Institution, mag sie noch so viel historische Rechte haben, Reklame zu machen. Bei solchen Konflikten ist es wahrlich nicht immer die Kunst, bei der die geringere Sittlichkeit zu suchen wäre. Wenn sie sich vor jedem Vorwurf der Frivolität, der Pietätlosigkeit scheuen wollte, hätte ihre Entwicklung schließlich gar keinen Spielraum mehr. Wer ästhetisch urteilen will, muß in erster Linie jeden Glauben an irgend eine menschliche Unfehlbarkeit aufgeben, also auch keinem von Menschen geschaffenen Ideal eine unbedingte Gültigkeit zuerkennen wollen. Auch in der lebendigen Entwicklung unsrer ethischen Ideale kostet der Sieg eines Neuen immer einigem Alten das Leben.

Gewiß, ganz ohne Versuchungen und Gefahren für die Sittlichkeit ist die Kunst nicht. Aber welches Gebiet menschlichen Thuns wäre das überhaupt?

Wollen wir etwa die Darstellung des Nackten verhindern[1]), weil viele Menschen seines Anblicks in der Wirklichkeit so entwöhnt sind, daß es sie auch in der Kunst alteriert? Niemals![2]) Es wäre lächerlich sinnenfreudige gesunde Naturen, wie etwa Böcklin oder Stuck, mit irgendwelcher philiströsen Ängstlichkeit betrachten zu wollen. Das Genie ist, um mit Schiller[3]) zu reden, „schamhaft, weil die Natur dieses immer ist; aber es ist

[1]) So Kirstein a. a. O. S. 175 und 195.

[2]) Klinger, a. a. O. S. 55: „Es soll damit nicht gesagt sein, daß ohne Sinn und Verstand, ohne Wahl und Notwendigkeit das Nackte überall beim Haar herbeigezogen werden müsse. Aber daß es da, wo es logisch notwendig ist, ohne falsche Scham, ohne drückende Rücksicht auf gewollte und gesuchte Blödigkeit vollständig gegeben werden darf, muß gefordert werden". u. S. 57: „Der Schurz, der widerwärtig künstliche Lappen oder gar das unglaubliche Feigenblatt, mit dem wir unsre, eben ihretwegen meist schlecht konzipierten Körper bedecken müssen, zerreißen die Einheit desselben in einen Torso und in zwei einzelne Beine. Es gehört die ganze Inkonsequenz unsrer geistigen und künstlerischen Erziehung dazu, solche armselige Scheußlichkeit nicht als Beleidigung zu fühlen".

[3]) Naive und sentiment. Dicht. (Reklam XII S. 98).

nicht decent, weil nur die Verderbnis decent ist". Wenn unsere gute alte gesellschaftliche Wohlanständigkeit in der Kunst nicht immer respektiert wird, wenn vor allem die geschlechtlichen Verhältnisse oft in verblüffender Harmlosigkeit erscheinen, so ist das ein ästhetisch wohl zu begründendes Recht. Es giebt ja freilich Machwerke, die nur einer sinnlich lüsternen Wirkung wegen da sind. Sie zu verwerfen genügt jedoch auch das rein ästhetische Urteil. Man darf aber mindestens nicht von jedem Künstlergewissen fordern, daß es schon die Sinneslust an sich als Sünde empfinde. Und daß alle sinnliche Lust einer ästhetischen Durchgeistigung fähig ist, dafür sind etwa Goethes römische Elegien für eine ernstere, Byrons Don Juan für eine launige Auffassung gute Beispiele.

Wir begreifen, daß einem sinnlich fein organisierten Künstler wie Fra Filippo Lippi die Unnatur des Klosterlebens unerträglich werden mußte. Wir begreifen die vielen anderen, die ein Modell der Schönheit wegen zu ihrem Weibe machten. Immer wieder wird vor dem Künstler als Idealbild dasjenige auftauchen, das wir uns etwa von der Blüte des Hellenentums zu machen pflegen (modifiziert natürlich durch unsere höhere Auffassung des Weibes), das Bild einer lebensfreudigen Menschlichkeit, die sich bei all ihrer geistigen Größe doch auch des Zusammenhangs mit der Natur nicht schämt, die sich ihrer gesunden blühenden Leiblichkeit zu freuen wagt, ja, die gerade in der letzteren die sicherste Grundlage für die freie harmonische Entfaltung des höchsten geistigen Reichtums zu erkennen im Stande ist. Mens sana in corpore sano. Wir sind uns zu klar über den Zusammenhang der Gesundheit eines Geschlechtes mit seiner Sittlichkeit, als daß wir solche Ideale für ethisch irgendwie minderwertige zu halten vermöchten [1]).

[1]) In diesem Sinne stehe ich auch dem Buche Gustav Naumanns (Geschlecht und Kunst, Leipzig 1899) etwas weniger ablehnend gegenüber als Volkelt (Ztschr. für Philos. Bd. 117, 2 S. 179 Anm.) Um eine „Psychologie der Schnecken und Fische" um eine Ableitung von Uranfang her, kann es sich dabei ja freilich nicht handeln, aber doch um Rückschlüsse

Wie dieser fröhliche Optimismus so findet aber auch der künstlerische Pessimismus seine Verurteiler, die ihn mit ethischen Ansichten glauben abfertigen zu sollen [2]). Ist nicht die Folge zu schwerer tragischer Erschütterung oft eine verderbliche? Sollten wir nicht z. B. Werthers Leiden ungeschrieben wünschen, weil sie so manchen Jüngling zum Selbstmorde getrieben haben?

---

aus dem Standpunkte unsres jetzigen menschlichen Bewußtseins auf frühere Stadien der Weltentwicklung, wobei die Verwandtschaft unserer organischen Struktur und ihrer sichtbaren Äußerungen mit denen niederer Lebensformen als Mittelglied dienen kann. Der Weg mag schwierig sein. Ungangbar ist er aber nicht. Den Putz zieht doch selbst Schiller schon zur Ursprungserklärung der Kunst heran: „Jetzt sucht sich der alte Germanier glänzendere Thierfelle, prächtigere Geweihe, zierlichere Trinkhörner aus, der Caledonier wählt die nettesten Muscheln für seine Feste. Selbst die Waffen dürfen jetzt nicht mehr bloß Gegenstände des Schreckens, sondern auch des Wohlgefallens sein und das kunstreiche Wehrgehänge will nicht weniger bemerkt sein, als des Schwertes tötende Schneide. Nicht zufrieden, einen ästhetischen Überfluß in das Notwendige zu bringen, reißt sich der freiere Spieltrieb endlich ganz von den Fesseln der Notdurft los, und das Schöne wird für sich allein ein Objekt seines Strebens. Er schmückt sich. Die freie Lust wird in die Zahl seiner Bedürfnisse aufgenommen und das Unnötige ist bald der beste Teil seiner Freuden". (Über die ästh. Erz. 27. Brief; S. 69). „Das Bedürfnis zu gefallen unterwirft den Mächtigen des Geschmackes zartem Gericht. Die Lust kann er rauben, aber die Liebe muß eine Gabe sein. Um diesen höheren Preis kann er nur durch Form, nicht durch Materie ringen. Er muß aufhören, das Gefühl als Kraft zu berühren und als Erscheinung dem Verstande gegenüber stehen; er muß Freiheit lassen, weil er der Freiheit gefallen will". (ebda. S. 70). „Es ist wahre Philosophie, sagt Kant, die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit einer Sache durch alle Zeiten zu verfolgen". (K. Fischer, Gesch. d. n. Philos. V, S. 570). Haben wir daher ein Menschenalter nach Darwins Forschungen, nicht ein gutes Recht, jener Anregung noch weiter nachzugehen? Was hätten wir denn für die Kunst schließlich davon zu fürchten, wenn sie wirklich auch hier im vollen Zusammenhange mit der ganzen Welt und deren Werdegange erkannt würde? In den „psychologischen Nebel" G. Naumanns, in seine Einseitigkeiten brauchte man ja deshalb noch nicht zu geraten.

[2]) Vgl. Jungmann a. a. O. II S. 149, wo allerdings keine Beispiele genannt sind. Es folgt die triviale Bemerkung, wir dürften derartige Kunstwerke „unsern Kindern (!) um so weniger in die Hand geben, als sie unter andern Rücksichten ästhetisch vollendet sind".

Oder etwa auch die allzu stark packenden Tragödien verbieten, weil sie doch leicht die vertrauende Kraft lähmen könnten, die zu jeder irgendwie weiterzielenden Thätigkeit nötig ist [1])? Unsere Antwort ist wieder: Niemals! Wenn der Künstler, der aus seinen trostlosesten Stimmungen in schwerem Ringen eine Tragödie gestaltete, diesen Stimmungen nicht erliegt, dann kann er wohl auch von dem Publikum, für das er schreibt (was nicht alle Welt zu sein braucht) erwarten, daß es sie zu verarbeiten im Stande ist [2]). Gewiß fällt die Stimmung jeder echten Tragödie zunächst wie eine Last auf unsere Seele, tritt wie eine Wolke vor unser Auge. Wir sollen aber dieser Last nicht erliegen. Trotz ihrer werden wir uns aufrichten, trotz ihrer innerhalb der engen Schranken unserer Kraft, die sie uns zeigt, diese Kraft bethätigen, so viel uns nun doch eben möglich bleibt. Bescheidener werden wir unter dem Eindrucke großer Tragödien an das Leben herantreten, fester entschlossen werden wir seine Furchtbarkeiten erwarten. Es ist kein Fehler abgehärtet zu sein, wo der Kampf unvermeidlich ist. Diejenigen aber, welche überhaupt nicht begreifen, wie man noch Freude am Leben haben könne, wenn man selbst vor seinen härtesten Grausamkeiten die Augen nicht verschließt,

---

[1] Man könnte sich dabei z. B. auf Schopenhauer beziehen Ergänzungen zu „Welt als Wille und Vorst." III Kap. 37. Ausg. Fock, Leipzig Bd. III S. 421: „Im Trauerspiel nämlich wird die schreckliche Seite des Lebens uns vorgeführt, der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall der Gerechten, der Triumph der Bösen: also die unserm Willen geradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt wird uns vor Augen gebracht. Bei diesem Anblick fühlen wir uns aufgefordert, unseren Willen vom Leben abzuwenden, es nicht mehr zu wollen und zu lieben". „Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung giebt, ist das Aufgehen der Erkenntnis, daß die Welt, das Leben kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin".

[2]) Man bedenke ferner, daß von den unglücklichen Wertheropfern viele auch ohne den Roman denselben Weg gegangen wären, nur daß ihnen die ästhetische Verklärung willkommen war.

möchten wir an ein Wort Nietzsches[1]) erinnern: „Ihr kennt ihn nicht: er kann viele Gewichte an sich hängen, er nimmt sie doch alle mit in die Höhe. Und ihr schließt nach eurem kleinen Flügelschlage, er wolle unten bleiben, weil er diese Gewichte an sich hänge".

Darin aber liegt gewiß ein tiefer sittlicher Zug, wenn die Kunst nicht nur diejenigen zum Kampfe gegen die Übel der Welt aufgereizt wissen will, welche direkt unter ihnen seufzen, sondern auch den sorglos Hinschreitenden hin und wieder einmal auf den bittern Ernst allen Daseins aufmerksam macht, auch den willensarmen Theoretiker aus seiner egoistischen Beschaulichkeit aufrüttelt, auch die Leiden der Menschheit zu einer gemeinsamen Bürde zu machen strebt. Und im Grunde scheint es mir der letzte Sinn der ästhetischen Beseelung überhaupt zu sein, dem Menschen die ganze Welt als Inhalt seines Fühlens nahe zu bringen und ihn so über die engen Grenzen der doch stets nur fragmentarischen Existenz als Individuum hinauszuheben. In diesem Sinne lehrt uns auch die Kunst, die Welt lieben als die Quelle, den Schauplatz und den Gegenstand all unserer geistigen Bethätigung, lehrt uns den Mitmenschen lieben über alle individuellen Besonderheiten hinweg als den Lust- und Leidensgefährten dieses Lebens, lehrt uns begeisterte Hingabe für die Mitarbeit an dem geheimnisvollen in ewige unbekannte Zukunft hineinstrebenden Entwicklungsgange alles Seienden.

[1]) Morgenröte 475.

Lebenslauf.

Verfasser der vorliegenden Arbeit, Heinrich Wilhelm Reinhard Strecker wurde geboren am 22. Januar 1876 zu Berlin. Mein Vater ist Major a. D., Direktor der Garnisonverwaltung in Mainz. Ich besuchte die Gymnasien zu Siegburg, Köln (Friedrich-Wilhelm G.) Colmar im Els. und Mainz. An dem letztgenannten bestand ich im Herbst 1896 die Reifeprüfung. Im meinem ersten Semester in Greifswald hörte ich bei den Herren Dozenten Gercke, Norden, Schuppe, Seeck und Siebs; die folgenden drei in Heidelberg bei den Herren Arnsperger, Braune, Erdmannsdörfer (†), K. Fischer (Exc.), Du Moulin Eckart, Neumann, Thode, D. Schäfer und von Waldberg; das fünfte Semester in Leipzig bei den Herren Engel, Götz, Heinze, Immisch, Kaerst, Lamprecht, Marcks, Seeliger, Volkelt und Wundt. Im Sommer 1899 mußte ich meine Studien krankheitshalber unterbrechen. Im Winter desselben Jahres ließ ich mich in Gießen immatrikulieren, wo ich mich zur Zeit noch auf die Prüfung für das höhere Lehramt vorbereite. Ich hörte hier bei den Herren Behaghel, J. Dieterich, Helm, Höhlbaum, Kornemann, Oncken, Sauer, Siebeck und Sievers.

Wenn ich den genannten Herrn für die mir zu Teil gewordene Führung und Anregung danke, möchte ich auch Herrn Prof. Velke (Stadtbibliothek, Mainz) nicht vergessen, dessen stets bereite Liebenswürdigkeit meinen Studien in mannigfacher Weise zu gute gekommen ist.

Besonderen Dank zu schulden bin ich mir bewußt den Herren Geheimrat Prof. Dr. Siebeck und Prof. Dr. Sauer für das gerade bei der vorliegenden Arbeit mir bewiesene Interesse.

Besten Dank schließlich auch meinem Freunde Dr. Vogt, der gefälliger Weise die Korrekturen für mich besorgte.

Publication 883

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

BH
39
S87

Strecker, Reinhard
Der ästhetische Genuss auf Grund der ästhetischen Apperzeption

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 12 20 07 003 1